

*Silvane Carozzi*

**O QORPO-SANTO DA ESCRITA**

**O PROJETO *ENSIQLOPÈDICO* DE JOSÉ JOAQUIM DE CAMPOS LEÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras: Teoria da Literatura, sob a orientação da Profa. Dra. Lucia Castello Branco.

Belo Horizonte

2008

O homem sabe que há na alma matizes mais desconcertantes, mais inumeráveis e mais anônimos que as cores de um bosque outonal... Crê, no entanto, que esses matizes, em todas as suas fusões e conversões, podem ser representados com precisão por meio de um mecanismo arbitrário de grunhidos e chiados. Crê que mesmo de dentro de um corretor da Bolsa realmente saem ruídos que significam todos os mistérios da memória e todas as agonias do desejo.

*Jorge Luis Borges.*

A Geraldo, Maria e Anna,  
três *Letters* de amor.

## **AGRADECIMENTOS**

A Lúcia Castello Branco, que com muita generosidade acolheu as minhas turvas indagações e cuidadosamente me ajudou a fazer a passagem para o “outro lado”.

A Elisa Alvarenga pela disponibilidade em acolher o real do meu texto.

Aos pacientes do Instituto Raul Soares, que com seus textos, suscitararam-me a perceber os “muitos modos” de fazer com a língua.

A Professora Leda Maria Martins, precursora na leitura do texto de Qorpo-Santo, que tão gentilmente aceitou o convite para participar da minha banca examinadora.

A Paulo de Andrade, poeta, artífice da letra, pelo acolhimento da idéia de argüição, pela revisão e arte final.

A Professora Ruth Silviano Brandão, pela participação na banca examinadora.

Aos Professores da FALE/UFMG: Lúcia Castello Branco, Ram Mandil, Maria Esther Maciel e Georg Otte pela formação.

A Geraldo, companheiro da vida, que sempre presente, mas respeitosamente separado de mim, anima cada passo de minha travessia e pela disponibilidade e paciente leitura na construção do texto

A Maria pela aposta diuturna em tornar o impossível possível.

A Anna pelo carinho respeitoso com que acompanhou cada passo desse percurso.

A meus pais, pela voz e pelo silêncio.

A Adriene, pela amizade fraterna e pela disponibilidade em resolver pequenos e grandes problemas.

A Helena, pela relação tão antiga e sempre nova, herança das mais valiosas.

A Juliana, pela escuta afetiva e pelos empurrões que me ajudaram a enfrentar dificuldades e desfrutar as alegrias.

A Daniela, pelo apoio nas dificuldades e mazelas institucionais.

A Rogéria, pela acolhida calorosa na difícil hora do começo.

E a todos aqueles que de alguma forma contribuíram para a realização desse trabalho.

## **CONVENÇÕES**

Nas citações de Qorpo-Santo procuramos manter a ortografia original do autor.

## **RESUMO**

Partindo da *Ensiqlopèdia ou seis meses de uma enfermidade*, procuramos elucidar como o projeto enciclopédico de Qorpo-Santo realiza a expressão do quanto é difícil enquadrar a realidade na linguagem que, segundo Foucault, está na origem do discurso literário da modernidade.

Tendo como suporte teórico principal o pensamento de Maurice Blanchot, desenvolvemos a idéia de que a narrativa está ligada a uma metamorfose que, exercendo-se em todas as direções, por certo transforma aquele que escreve e alcança a experiência do exterior, o fora da linguagem, o *neutro*, de maneira que a história não pertence mais àquele que conta, o sujeito biográfico José Joaquim de Campos Leão, mas à imagem literária Qorpo-Santo.

Esse trabalho desenvolve ainda a discussão que ao escrever e publicar a *Ensiqlopèdia*, Qorpo-Santo inaugura uma demonstração de um “saber-fazer” com o rumor anterior às palavras, que ultrapassa os limites da linguagem: um procedimento que não mais cessará: trabalho de enfrentamento, atravessamento, um dobrar-se sobre si mesma da loucura, através da escrita.

## **SUMÁRIO**

<b>CAPÍTULO 1:</b> A <i>Ensiqlopèdia</i> .....	<b>08</b>
<b>CAPÍTULO 2:</b> O poetador e o mandato da escrita.....	<b>47</b>
<b>CAPÍTULO 3:</b> O ato insensato de escrever.....	<b>88</b>
<b>CONCLUSÃO:</b> O Qorpo-Santo da escrita.....	<b>127</b>
<b>Resume:</b> .....	<b>131</b>
<b>Referências</b> .....	<b>132</b>

## **CAPÍTULO I**

### **A ENCIQLOPÉDIA**

#### **GRAÇA:**

Aos amantes do bom censo e da ilustração.

Lendo nós reflectidamente o 1.<sup>º</sup> e o 5.<sup>º</sup> Livro, produções literárias com o título Enciclopédia, ou Seis mezes de huma Enfermidade, do Ilmo. Sr. Jozé Joaquim de Campos Leão Corpo-Santo; notamos nessas 400 páginas, por entre poucos menos importantes pensamentos, hum milhão de sublimidades sobre os mais significativos, momentosos e transcendentes assuntos.

Apreciamos nessa variedade infinita sobre politica, história-patria e jeral, administração pública, economia política e particular, instrução pública e doméstica, astronomia, rethórica, e filozofia, &c., – magnificas eisplicações sobre sciencias ainda por outrem não tratadas, como das verdadeiras relações naturaes e suas consequencias entre o homem, Deos e a natureza; sobre a imortalidade da alma; e tantos outros objectos tão raros, que parece impossivel ao que não estudou profundamente o Novo-testamento, a realidade de taes fenomenos.

Consta-nos que imprimindo o 2.<sup>º</sup>, e 3.<sup>º</sup>, e que imprimir-se-há em seguida o 4.<sup>º</sup> Livro; e que terminará com a reimpressão do Jornal – A Justiça.

Asseguram-nos pessoas fidedignas – que não ficam aquem, em utilidade jeral, dos dous impressos.

Em nossas puras consciencias avaliamos cada hum de seus livros em 8\$000 reis, entretanto para que possam ser lidos por todos – marcou-lhe o seu Autor o baixo preço de réis 5\$000.

*Corpo-Santo*

## HUM MILHÃO DE SUBLIMIDADES

**I**magine o leitor que adentramos o “Jardim de veredas que se bifurcam” e que, para percorrê-lo, defrontamos-nos com diversas alternativas que se proliferam e multiplicam-se ao infinito, que todos os desfechos podem ocorrer e cada um é o ponto de partida de outras bifurcações. Imagine ele que essa metáfora borgiana de um livro-labirinto se concretize em uma obra que, como a *Encyclopédie*, do séc. XVIII, escrita por Diderot e D'Alembert, reúna uma variedade infinita sobre política, história-pátria e geral, administração pública, economia política e particular, instrução pública e doméstica, astronomia, retórica e filosofia, os mais diversos gêneros literários, como a poesia, o teatro, a crônica, a biografia e a prosa, um romance e uma tragédia em 74 atos..., esses dois últimos desaparecidos, e magníficas explicações sobre ciências, “como das verdadeiras relações naturaes e suas consequencias entre o homem, Deos e a natureza; sobre a imortalidade da alma”; e “hum milhão de sublimidades sobre os mais significativos, momentosos e transcendentes assuntos”.

Imagine ainda que nessa obra, em meio a essas sublimidades, sucedam-se pequenos verbetes, bilhetes, recados, anúncios pedindo empregadas domésticas, receitas culinárias, conselhos homeopáticos, fantasias, dúvidas e hesitações sexuais do escritor, separados apenas por uma curta barra transversal, impresso em colunas duplas ou triplas, como uma bíblia, sem qualquer critério de divisão, passível de múltiplas entradas e múltiplas saídas. Que se utilize ali uma língua que trapaceia o código, fazendo coincidir letra com som, buscando pronunciar o que de voz há na letra,<sup>1</sup> expondo a impotência das palavras para representarem a realidade. Que cada entrada revele a história da vida do escritor, que se mistura em meio aos personagens, ficcionalizando-se, e enunciando a história de vida de cada leitor. Que se encontrem ali caminhos que se entrecruzam por similitudes e se bifurcam, levando o leitor a fazer escolhas.

Refiro-me à *Ensiqlopèdia ou seis meses de uma enfermidade*, de Qorpo-Santo, obra de ilimitados percursos, uma coleção de nove volumes, que teve publicação periódica entre 1868 e 1873, nas cidades de Alegrete e Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, que contém textos dos mais diversos gêneros literários, como a poesia, o teatro, a crônica, a biografia e a prosa, construindo uma idéia de uma obra universal. Acreditava o escritor que sua obra “era uma panacéia universal; encontram-se remédios para todos

---

<sup>1</sup> Essa questão da letra será retomada posteriormente, no capítulo III – O ato insensato de escrever.

os males ”.<sup>2</sup> Já de início, entrando pelo Livro I, Qorpo-Santo fornece-nos pistas de seu projeto enciclopédico ao dedicar sua obra “aos amantes do bom censo e da ilustração”, numa clara referência aos filósofos iluministas.

Uma consulta ao dicionário<sup>3</sup> permite-nos encontrar uma menção à origem do termo *enciclopédia*, latinizado a partir do grego *eu-kuklios paidéia* e que significa, etimologicamente, o círculo (*Kuklios*) perfeito (*eu*) do conhecimento ou da educação (*paidéia*), o ciclo ou percurso completo da aprendizagem e da educação. Na sua forma moderna, a palavra é um neologismo do século XVI. Foi pela primeira vez usada, em inglês, por um autor obscuro, Sir Thomas Elyot (1531), em *Boke of the Governour*.<sup>4</sup> Encontramos ainda outras acepções da palavra *enciclopédia*: “conjunto de todos os conhecimentos humanos”; “obra que reúne todos os conhecimentos humanos ou apenas um domínio deles e os expõe de maneira ordenada, metódica, seguindo critério de apresentação alfabético ou temático”; há ainda o significado “enciclopédia viva”, designando “indivíduo de vasto saber, dicionário ambulante”. O dicionário ainda faz referência à célebre *Encyclopédie*, do séc. XVIII, escrita por Diderot e D'Alembert, com a participação dos escritores filósofos Montesquieu, Voltaire e outros.

Se consultarmos uma *enciclopédia*,<sup>5</sup> encontraremos elementos extralingüísticos que nos permitirão situar a *Encyclopédie* no auge do amplo processo de transformação intelectual denominado Iluminismo. O pensamento que norteia a grande obra é a ênfase no conhecimento objetivo, na liberdade natural e no progresso humano, que representou uma contribuição fundamental, em sua época, para a formação de uma consciência racional e para a secularização da sociedade. A *Encyclopédie* tentou estruturar todo o corpo teórico do conhecimento até então possível e tornou-se um dos principais marcos de referência da Idade Moderna, viga mestra de um humanismo alicerçado na razão.

Na tradução da *Cyclopaedia* do inglês Chabers, encomendada a Diderot e D'Alembert em 1747, os co-autores decidiram transformar a tarefa em uma obra original que abrigasse as ciências, a poesia, as belas-artes, as artes liberais, as artes mecânicas, propondo-se a transmitir os conhecimentos que todo *honnête homme* deveria ter no séc. XVIII. É Diderot que explica no “Prospectus”:

---

<sup>2</sup> QORPO-SANTO citado por AGUIAR. *Os homens precários*: inovação e convenção na dramaturgia de Qorpo-Santo, p.214.

<sup>3</sup> HOUAISS. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p.1136.

<sup>4</sup> Conforme Maria Esther Maciel, aula do dia 22/03/05, disciplina Seminário de literatura e outras artes: “Inventários do mundo” na literatura e nas artes contemporâneas.

<sup>5</sup> ENCICLOPÉDIA Mirador Internacional, p.3822-3823.

O objetivo da encyclopédia é o de reunir os conhecimentos esparsos na superfície da terra, expor seu sistema geral aos homens com que vivemos, a fim de que nossos descendentes, tornando-se mais instruídos, tornem-se ao mesmo tempo mais virtuosos e mais felizes.<sup>6</sup>

É importante salientar que a noção moderna de *encyclopédia* dos franceses, embora pretendesse ser uma fonte universal de conhecimentos e quisesse oferecer informações sobre todos os possíveis desejos dos seus leitores, não conseguiu jamais cobrir todos os assuntos. Dessa forma, é necessário dizer que a pretensão da *Encyclopédie* não foi tanto conter em si a totalidade imensa e indeterminada da produção literária e dos conhecimentos constituídos, mas ir ao encontro de tudo o que neles há de essencial, discriminar o que é importante, anular redundâncias, eliminar insignificâncias, sintetizar a informação dispersa e caótica, ou seja, conjugar sua pretensão de exaustividade com uma exigência de seletividade. O próprio D'Alembert, nas páginas introdutórias da *Encyclopédie*, adverte-nos para o estatuto inexorável e insuficiente da encyclopédia:

O sistema geral das ciências e das artes é uma espécie de labirinto, de caminho tortuoso que o espírito enfrenta sem bem conhecer a estrada a seguir... Mas esta desordem, por mais filosófica que seja para a mente, desfiguraria, ou pelo menos aniquilaria de todo uma árvore encyclopédica na qual se quisesse representá-la. (...) É uma espécie de mapa-múndi que deve mostrar os principais países, a sua posição e as suas mútuas dependências, o caminho em linha reta que existe entre um e outro; caminho freqüentemente interrompido por mil obstáculos, que em qualquer país não podem ser conhecidos da mesma forma tanto pelos habitantes como pelos viajantes, e que não poderiam ser mostrados senão em mapas especiais muito detalhados. Estes mapas especiais serão os vários artigos da Encyclopédia, e a árvore ou sistema figurado dela será o mapa-múndi.<sup>7</sup>

Creio que é possível afirmar, a partir de D'Alembert, que a encyclopédia é um inventário, pois esta não pode pretender invocar para si critérios universais válidos para a sua ordenação. Isto é, a encyclopédia é uma ordenação de artigos que parte de escolhas feitas por uma mente, independente de critérios científicos. Isso não quer dizer que

---

<sup>6</sup> ENCICLOPÉDIA Mirador Internacional, p.3823.

<sup>7</sup> D'ALEMBERT citado por Eco. *Sobre os espelhos e outros ensaios*, p.340.

alguém não possa fazer uma encyclopédia a partir de critérios científicos. Porém, isso não é necessário. Assim, a encyclopédia é sempre um inventário que começa por uma escolha aleatória para fundamentar uma certa ordem que começa e tende ao infinito. A racionalidade encyclopédica procura reunir, como afirma D'Alambert, “no mais breve espaço possível, e em colocar, por assim dizer, o filósofo acima deste vasto labirinto, num ponto de vista muito elevado, de onde lhe seja possível divisar ao mesmo tempo as ciências e as artes principais”. É esse o ponto de partida da encyclopédia e a sua substância.

Tanto o sistema geral das ciências e das artes como a encyclopédia são labirínticos, mas enquanto o primeiro fica preso a critérios científicos, a encyclopédia baseia-se na escolha, num ponto de vista pretensamente elevado. A encyclopédia, conforme a descrição de D'Alambert, acaba por apresentar um elemento aparentemente paradoxal: de um lado, ela é guia geral (o mapa-múndi) e, de outro, busca os detalhes (mapas particulares), que resvalam para o detalhe do detalhe, constituindo duas dimensões que procuram encerrar a totalidade, mas que, por força de sua própria constituição, nunca termina de se completar.

Ora, ao contrário do que almejavam os filósofos iluministas, a encyclopédia não reflete de modo unívoco e racional o universo ordenado, mas fornece regras de razoabilidade, como afirma Umberto Eco: “isto é, regras para combinar a cada passo as condições que nos permitem usar a linguagem para dar sentido — segundo um critério provisório de ordem — a um mundo desordenado (ou cujos critérios de ordem nos fogem)”.<sup>8</sup>

Umberto Eco, ao relativizar o sucesso da pretendida verdade da encyclopédia, mostra que o campo de visão é sempre restrito e jamais alcança todos os lugares e aponta o caráter equívoco de todo projeto encyclopédico. Há um objeto que não se encaixa na encyclopédia, que não completa um saber. E esse objeto aponta para uma frustração do projeto encyclopédico, para a negação de uma racionalidade que perpassaria esse conhecimento, apontando para a sua ineficácia. A encyclopédia é sempre traída por um elemento que não se enquadra, que não se submete, apesar de ser um objeto existente e a despeito do pretenso conhecimento humano sobre o mundo. Há algo que sempre escapa à racionalidade encyclopédica, algo que nunca poderá ser

---

<sup>8</sup> Eco. *Sobre os espelhos e outros ensaios*, p.337.

catalogado,<sup>9</sup> ou, como veremos na obra de Qorpo-Santo, algo que não pode ser dito, que escapa à linguagem.

Há, evidentemente, inúmeras obras que podem ser hoje, retroativamente, incluídas na categoria de enciclopédia e que, no seu título e desenvolvimento, não mencionavam essa designação. Contudo, a grande enciclopédia do mundo antigo é indiscutivelmente a *Historia Natural* de Plínio, o Velho (Caius Plinius Secundos – 23/4-79). Trata-se de uma obra constituída de 37 volumes, cobrindo áreas que designaríamos por cosmografia (livro II), sobre o homem (livro VII) e, como exemplo de suas “andanças entre a erudição e a fantasia”, o livro VIII (sobre animais terrestres). Há ainda os livros sobre vulcanologia, climatologia e astrologia, geografia, botânica, agricultura, um repertório imenso de farmacopéia natural, medicina e magia, mineralogia, arquitetura e artes plásticas.

Italo Calvino aponta-nos que “Plínio é um autor que merece uma leitura ampla, no movimento calmo de sua prosa, animada pela admiração por tudo aquilo que existe e pelo respeito à infinita diversidade dos fenômenos”.<sup>10</sup> O seu objetivo é encontrar, no número interminável das formas existentes, o signo de uma razão superior, que aquelas devem encerrar. Assim, a substância expressiva de sua prosa é compreender o sentido da natureza e é aí que se revela “um escritor que possui aquilo que será a qualidade principal da grande prosa científica: transcrever com nítida evidência o raciocínio mais complexo, extraindo dele um sentido de harmonia e beleza”.<sup>11</sup>

Contudo, essa visão de harmonia da natureza não tarda a romper-se. Se, de um lado, a ciência de Plínio tende para a intenção de reconhecer uma ordem na natureza e o registro do extraordinário e do único, por outro, a natureza eterna, sagrada e harmoniosa deixa margem ao aparecimento de fenômenos prodigiosos inexplicáveis, de uma ordem monstruosa feita de exceções à regra, que escapam ao nosso entendimento. As vicissitudes da fortuna, a imprevisibilidade da duração de cada vida, as doenças, a morte... demonstram que na história natural do homem é impossível fazer entrar aquela variável que é o destino. De tudo isso emerge uma idéia dramática da natureza humana, como algo precário, inseguro: a forma e o destino do homem acham-se suspensos por um fio.

Na *Ensiqlopèdia* de Qorpo-Santo podem ser encontradas várias características que a tornam uma *enciclopédia*, como, por exemplo, de um lado, sua pretensão

<sup>9</sup> FLORENTINO. C é de corpo, G é de Greenaway, p.81.

<sup>10</sup> CALVINO. *Por que ler os clássicos*, p.43.

<sup>11</sup> CALVINO. *Por que ler os clássicos*, p.44.

universalista, e, de outro, seu caráter de infinitude, de incompletude, de inacabamento, de falibilidade, entre outros. Assim, Qorpo-Santo tem como objetivo transcrever a variedade infinita da diversidade das relações entre os homens, no campo da “política, história-patria e jeral, administração pública, economia política e particular, instrucão pública e doméstica, astronomia, rethórica, e filozofia”, procurando compreender o sentido último dessas relações. Qorpo-Santo também procura registrar fenômenos prodigiosos inexplicáveis, o extraordinário e único, as “magníficas eisplicações sobre sciencias ainda por outrem não tratadas, como das verdadeiras relações naturaes e suas consequencias entre o homem, Deos e a natureza; sobre a imortalidade da alma; e tantos outros objectos tão raros, que parece impossivel ao que não estudou profundamente o Novo-testamento, a realidade de taes fenômenos”.

Mas se Qorpo-Santo deseja uma obra completa, ao mesmo tempo ele aponta para a sua precariedade, deixando a obra passível de ser alterada, corrigida, como diria Italo Calvino, como multiplicidade aberta e conjectural, em que tudo pode ser continuamente “reordenado de todas as maneiras possíveis”. No volume IV, consta uma autorização de Qorpo-Santo para que as comédias fossem representadas por qualquer pessoa que desejasse levá-las à cena. “As pessoas que comprarem e quiserem levar à cena qualquer de Minhas Comédias — podem; bem como fazerem quaisquer ligeiras alterações, corrigir alguns erros, e algumas faltas, quer de composição, quer de impressão, que a mim por inúmeros estorvos — foi impossível”.<sup>12</sup>

Além do caráter inacabado, Qorpo-Santo chama a atenção, em vários pontos de sua obra, para os seus aspectos de falibilidade. Na peça “O hóspede atrevido ou o brilhante escondido”, que Qorpo-Santo caracterizou como “princípios de uma comédia”, conforme rubrica, ele diz tratar-se “apenas de um borrão que deve passar pelas correções necessárias antes de ser impressa, tanto mais que foi escrita das 11 horas da noite de 30, às 3, quando muito, da madrugada de 31” de janeiro de 1866.<sup>13</sup> No verbete “Espíritos Aéreos”, é ele quem diz:

Estou querendo... querem ver me-convenço!? corrijo 29:385 vezes este jornal antes de ir para o prelo, 984-689-depois de estar no prelo; e aind'assim depois de impresso noto erros e faltas como no fim se vêem... não há a menor duvida — os espíritos aéreos que produzião os efeitos extraordinários nas entranhas

---

<sup>12</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.62.

<sup>13</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.291.

da descomunal mulher são — que alterão aquilo que escrevo, e que tantas mil vezes corrijo.<sup>14</sup>

Na obra de Qorpo-Santo, verifica-se ainda a presença do rompimento do grande ideal da harmonia da Natureza. Nela aparecem os sinais da impossibilidade de uma abrangência universal das coisas e o efeito disso talvez seja a inescapável precariedade e dramaticidade da vida humana.

Ora, Qorpo-Santo construiu sua obra com a pretensão de incluí-la nos parâmetros racionais do projeto enciclopédico Iluminista. Tanto isso é verdadeiro que ele afirma que sua *Enciqlopèdia* é uma “panacéia” e contém “remédio para todos os males”. Mas o projeto iluminista, embora reconheça o seu caráter incompleto de obra aberta, incompleta, não renuncia à pretensão de encerrar uma verdade unívoca sobre o mundo, traço que o diferencia da obra de Qorpo-Santo, pois apesar de também aberta e incompleta, ela expressa o que Umberto Eco (ECO, 1989),<sup>15</sup> na contemporaneidade, aponta como o elemento característico de todo projeto enciclopédico, isto é, *a ineficácia da razão para encerrar uma verdade unívoca*.

O projeto enciclopédico de Qorpo-Santo é, em vários aspectos, desconcertante, pois, embora ele declare sua pretensão de universalidade, em verdade o que ele realiza é a expressão mais acabada do quanto é difícil enquadrar a realidade na linguagem. Não é à toa que Qorpo-Santo empenha-se em reformar a língua, em tentar fazer falar aí a *letra*. Para um mundo caótico e fragmentado, não há como encontrar uma harmonia que o represente, só é possível levantar pontos, remexer aqui e ali, explicitar incoerências, afirmar contradições, sem nunca encontrar o remédio para essas questões. Parece justamente que a obra de Qorpo-Santo expõe aquilo que, na realidade, é impossível de ser dito, expressa a falência não somente da razão, mas sobretudo da linguagem em dizer a realidade, ou seja, *seu caráter equívoco* — como diz Umberto Eco —, o que o aproxima da literatura contemporânea.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> QORPO-SANTO. *Miscelânea quiriosa*, p.109.

<sup>15</sup> Eco. *Sobre os espelhos e outros ensaios*.

<sup>16</sup> Cabe ressaltar, contudo, que Leda Martins, em *O moderno teatro de Qorpo-Santo*, ao discutir a vinculação da obra de Qorpo-Santo ao Teatro do Absurdo ou às tendências estéticas contemporâneas, diz que a escritura desse autor aponta para a modernidade à medida que articula recursos e processos que no século XX encontrariam uma rigorosa sistematização formal. Entretanto, “qualquer tentativa de rotular sua dramaturgia torna-se ilusória, na medida em que sua obra constitui um mosaico onde se exibem, sem qualquer preocupação sistêmica ou metodológica, esses elementos de ruptura que freqüentemente nos seduzem”. Para ela a obra de Qorpo-Santo exige uma projeção mais ampla do próprio conceito de *modernidade*, pois “em suas peças estão disseminados, na carpintaria mesma dos textos, as fendas os ‘borrões’, verdadeiros cortes estéticos, através dos quais o autor pontilha um percurso que atravessa as próprias noções temporais”. MARTINS. *O moderno teatro de Qorpo-Santo*, p.31.

## A VERTIGEM LABIRÍNTICA

Qorpo-Santo compôs, em sua *Ensiqlopèdia*, uma vasta, fragmentária e caótica visão de mundo, onde não teve a mínima preocupação em hierarquizar quaisquer assuntos, amontoando-os atabalhoada e, numerosas vezes, divertidamente. De sorte que podemos concordar com Borges quando diz que, “para uma linha razoável ou correta informação, há léguas de insensatas cacofonias, de confusões verbais e de incoerências”.<sup>17</sup>

Trata-se de “um labirinto que ignora a linha recta, nunca se vai de um ponto a outro ponto; nenhum ponto de partida e nenhum começo para a caminhada”.<sup>18</sup> Cada ponto pode ter conexão com outro ponto, mas não é possível desenrolá-lo. Difícil tarefa, pois estamos diante de um labirinto que se deforma e se multiplica até o infinito. Como nele entrar e dele sair? Qual o fio condutor dessa obra fragmentária e multifacetada? Impossível não evocar aqui Blanchot, quando diz que

só existe labirinto para aquele que o experimentou, e a experiência só é real para aquele que nele se perde realmente, e aquele que se perde já não está vivo para dar o testemunho de sua perda e nos dizer: “Entrar no labirinto é fácil. Nada mais difícil que sair dele. Ninguém o consegue sem antes ter ali se perdido”.<sup>19</sup>

Dentre os nove volumes da *Ensiqlopèdia*, há “um livro que é a cifra e compêndio perfeito de todos os demais”.<sup>20</sup> Num jogo de espelhamento, o volume IV é um livro dentro de outro livro. Ali foram publicadas as dezessete comédias de Qorpo-Santo para as quais ele transpôs o caráter enciclopédico da *Ensiqlopèdia*: são comédias que abrangem, cada uma, um universo múltiplo, com miríades de elementos. Descrevê-las é quase impossível, pois só se poderia fazê-lo usando a metáfora borgeana da Biblioteca:

o universo (que outros chamam de biblioteca) compõe-se de um número indefinido, e talvez infinito, de galáxias hexagonais, com vastos poços de ventilação no centro, cercados por balaustradas (...) é uma esfera cujo centro cabal é qualquer hexágono, cuja circunferência é inacessível.<sup>21</sup>

<sup>17</sup> BORGES. *Obras completas*, v.1, p.518.

<sup>18</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p.104.

<sup>19</sup> BLANCHOT. *A parte do fogo*, p.217.

<sup>20</sup> BORGES. *Obras completas*, v.1, p.521.

<sup>21</sup> BORGES. *Obras completas*, v.1, p.517.

Como no universo borgeano, em Qorpo-Santo são milhares as possibilidades de entradas e outras tantas as possibilidades de caminhos, absurdos, contraditórios, que tornam viável a exploração de ambientes jamais percebidos e previstos.

Na análise que Blanchot faz de Borges, como um homem essencialmente literário, ele afirma que é próprio da literatura uma “má” infinitude:

O lugar do descaminho ignora a linha recta; nunca se vai de um ponto a outro ponto; não se parte daqui para chegar ali; nenhum ponto de partida e nenhum começo para a caminhada. Antes de se ter começado, já se está a recomeçar; antes de se ter terminado, repisa-se; esta espécie de absurdo que consiste em regressar sem nunca ter partido, ou em começar por recomeçar, é o segredo da “má” eternidade, correspondente à “má” infinitude, e talvez uma e outra encerram o sentido do devir.<sup>22</sup>

Blanchot diz que a verdade da literatura estaria no erro do finito. O mundo em que vivemos é delimitado: “bastam-nos alguns passos para sairmos de nosso quarto, alguns anos para sairmos da nossa vida”. Ele define o escritor como um “homem desértico e labiríntico, votado ao erro de um empreendimento necessariamente um pouco mais longo que a sua vida”.<sup>23</sup>

Se estivermos em um labirinto clássico, por ser finito e fechado, é sempre possível esperar sair dele. Aí, a única coisa que podemos fazer é chegar ao centro e, do centro, o que se pode fazer é encontrar a saída. O fio de Ariadne, meio estranho ao labirinto, torna possível a saída, que na verdade nada mais é do que o próprio labirinto. Mas há um outro tipo de labirinto, sem começo nem fim, sem entrada nem saída. A escrita nos aponta que cada passo é uma tentativa de reduzir o labirinto, desenho de infinitude próprio ao projeto da enciclopédia.

Ao leremos a obra de Qorpo-Santo, entramos num labirinto mirífico, num universo fantástico, em que cada uma das peças aborda um aspecto da dramaticidade da condição humana. No princípio do volume IV, consta o título: “Romances e Comédias”. No final, Qorpo-Santo explica que a princípio pensou não haver número suficiente de comédias para um volume e, por isso, pôs tal título. Mas, como havia bastante peças, os romances ficaram para o volume seguinte, de número V, que até hoje não foi encontrado. Este, como também os volumes III e VI, foram convertidos numa espécie de “Uqbar”, país indocumentado, o mundo fantástico e artificial do conto “Tlön, Uqbar y Orbis Tertius”,

---

<sup>22</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p.104.

<sup>23</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p.103.

de Borges, onde “os espelhos e a paternidade” são considerados “abomináveis porque (...) multiplivam e (...) divulgam” o ser humano.<sup>24</sup> Os volumes III , V e VI se dão a conhecer somente como um conjunto de tomos da *Enciqlopèdia*. Sabemos desses volumes através de verbetes:

Tendo desaparecido do hotel Drugg em que parei — um livro com vários escritos meus sobre: teatro, poesia política, direito, medicina, moral, religião, artes & roga-se a quem o tiver o obséquio de o entregar — no hotel Imperial em que atualmente moro. F. 8 de 1865.<sup>25</sup>

E, ainda, Qorpo-Santo tentou deter a totalidade incompleta, conjuntural, entregando cada um dos nove volumes a um amigo comerciante que os deixou nas mãos do vento. Nesse jogo de multiplicação, há ainda uma peça dentro de outra, como em “As Relações Naturais”. No prólogo, o personagem Impertinente chama a atenção do público para o fato de que a ação que vai se passar no palco não é real.

E será esta a comédia em quatro atos, a denominarei “As Relações Naturais”. São hoje 14 de maio de 1866. Vivo na cidade de Porto Alegre, capital da província de São Pedro do Sul; é para muitos — Império do Brasil... Já se vê, pois que é isto verdadeira comédia.<sup>26</sup>

O espectador é avisado de que deve deixar de acreditar e “a consciência do personagem a respeito dos artifícios da representação repete-se nas falas da Velha Mariposa identificando o cenário como uma realidade fictícia”.<sup>27</sup> Qorpo-Santo produz, ainda, a duplicação no interior da ação, promovendo um jogo de ambigüidade, com a repetição de uma mesma situação básica em que um homem de meia idade faz propostas indecorosas a uma jovem e é repelido, em dois contextos distintos: o privado e o público. Essa passagem do plano da prostituição ao plano familiar tem uma alternância quase automática.

É inevitável a comparação com Jorge Luis Borges, mestre do artifício que construiu toda a sua vida a partir da literatura, transformou-se em personagem de si mesmo, fazendo-se uma ficção. Qorpo-Santo transpôs sua própria vida para a literatura,

<sup>24</sup> BORGES. *Obras completas*, v.1, p.476.

<sup>25</sup> QORPO-SANTO. *Miscelânea quiriosa*, p.104.

<sup>26</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.67.

<sup>27</sup> MARTINS. *O moderno teatro de Qorpo-Santo*, p.43.

jogando com subjetividades múltiplas, forjando verossimilhanças. E, embaralhando estrategicamente realidade e ficção, ficcionalizou-se: sua vida mesclou-se de modo inextrincável a sua obra literária. Só encontramos dados sobre Qorpo-Santo pelo fato de ele ter-se tornado como personagem de seus escritos. Vida e obra fazem parte de um único testemunho: sua obra é uma lacinante confissão; a sua vida, pelo que se sabe, foi esse ato literário de confissão. Borges embaralhou a ficção, ficcionalizou os ensaios e procurou, em sua obra, encampar todas as obras existentes, para demonstrar a impossibilidade de conter em um livro as coisas existentes.

Leda Martins, em *O moderno teatro de Qorpo-Santo*, observa que

em Qorpo-Santo a realidade passa por um processo de teatralização constante, como se o real e o ficcional apresentassem apenas como diferença níveis de representação diversos, como se a vida fosse um palco que possibilitasse efeitos de teatro, e o teatro, como a vida, fosse um eterno feixe de ilusões.<sup>28</sup>

Para Blanchot, na versão literária, a linguagem deixa de ser um instrumento, um meio, e as palavras não são mais entidades vazias, referindo-se ao mundo exterior. Aqui a linguagem não parte do mundo, mas constitui seu próprio universo, cria sua própria realidade. É justamente em seu uso literário que a linguagem revela sua essência: o poder de criar, de fundar um mundo. Sua realização só é possível em si mesma.<sup>29</sup>

O mundo criado pela literatura — mundo imaginário — não se constitui como um não-mundo, mas como o outro de todo o mundo. A imagem é contemporânea ao objeto e o imaginário também é contemporâneo ao real. Logo, a literatura não deixa de falar do mundo, mas fala sempre de sua outra versão. O imaginário é, assim, um desdobramento do real e escrever é, então, expor-se a essa outra versão do espaço e do tempo, fazer-se senhor do imaginário, não porque o escritor

disponha do irreal, mas porque coloca à nossa disposição toda a realidade. A irrealidade começa com o tudo. O imaginário não é uma estranha região situada além do mundo, é o próprio mundo, mas o mundo como um conjunto, como o todo. Por isso não está no mundo, pois é o mundo, tomado e realizado em seu conjunto pela negação global de todas as realidades particulares que nele se encontram, por sua colocação fora do jogo, sua ausência, pela

---

<sup>28</sup> MARTINS. *O moderno teatro de Qorpo-Santo*, p.31.

<sup>29</sup> BLANCHOT. *A parte do fogo*, p.79.

realização dessa mesma ausência, com a qual começa a criação literária, que se dá a ilusão, quando se volta para cada coisa e cada ser, de criá-los, porque agora os vê e os nomeia a partir do todo, a partir da ausência de tudo, isto é, de nada.<sup>30</sup>

Dessa forma, a literatura pode “constituir uma experiência que, ilusória ou não, aparece como meio de descoberta e de um esforço, não para expressar o que sabemos, mas para sentir o que não sabemos”<sup>31</sup> A linguagem da ficção tende justamente a criar o objeto, e não a representá-lo. Seu poder consiste em dar materialidade àquilo que nomeia. E a coisa nomeada pela literatura não é a imitação de algo que existe no mundo, mas sua própria realização. Em outras palavras, o que aqui se passa é a transposição da irrealidade da coisa à realidade da linguagem. A linguagem da ficção — seu elemento real — coloca o leitor em contato com a irrealidade da obra, com esse mundo imaginário que toda narrativa evoca. E é por isso, por nos colocar diante da irrealidade da obra, que a palavra literária, ao invés de representar o mundo, apresenta-o. Os personagens, as situações, as sensações nos são apresentados de forma a nos fazer senti-los, a nos fazer vivê-los. E exatamente por esse motivo, essa experiência é profundamente real. O realismo da ficção joga o leitor num mundo de estranhamento, onde não é mais possível se reconhecer. A ficção aparece como o insólito, o inabitual, o que não tem relação com esse mundo nem com esse tempo.

Na mesma peça “As Relações Naturais”, na apresentação, o personagem “Impertinente” identifica-se como escritor da comédia, tece comentários sobre sua própria escritura, desloca sua reflexão para ela, tornando-a objeto de especulação:

Estava querendo sair a passeio; fazer uma visita; e já que minha ingrata e nojenta imaginação tirou-me o jantar, pretendia ao menos conversar com quem m’o havia oferecido. Entretanto não sei se o farei! Não sei porém o que me inspirou continuar no mais improfícuo trabalho! Vou levantar-me; continuá-lo; e talvez escrever em um morto (...).<sup>32</sup>

Essa auto-reflexividade ressalta a sua natureza de artifício e dramatiza o próprio ato de escrever. Retornando-se sobre si, a literatura constitui um movimento de pensar a si própria. Como linguagem do duplo, ela fala de si mesma incessantemente e a questão

---

<sup>30</sup> BLANCHOT. *A parte do fogo*, p.305.

<sup>31</sup> BLANCHOT. *A parte do fogo*, p.81.

<sup>32</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.67.

“o que é literatura?” coloca-se no interior do próprio texto literário. Perguntar sobre o próprio gesto de escrever é a maneira de a linguagem chegar mais perto de suas fontes e de sua essência.<sup>33</sup> Agora é a palavra que fala, não mais o sujeito. O desaparecimento do sujeito no discurso faz emergir o que Foucault chama de *ser da linguagem*. É uma nova ontologia que aqui surge: não mais a do ser-homem, mas a do ser-linguagem. Com o desaparecimento do homem, a linguagem retorna sobre si mesma, atingindo sua essência, que é seu próprio ser. A literatura instaura, assim, o espaço de contestação do pensamento representativo.

É apropriado lembrar aqui que é na contemporaneidade que ocorre a ruptura que mudaria para sempre a tranquila concepção presente na cultura ocidental de que a linguagem coincide com o *ser*.<sup>34</sup> No tempo contemporâneo, essa certeza se desfaz e a linguagem será colocada sob suspeita. Michel Foucault, em seu livro *As palavras e as coisas*, aponta-nos que o que marca a transição da Idade Clássica para a Modernidade é a ruptura com o modelo da representação: as palavras já não dizem as coisas, não as representam nem as significam. Mais que isso, a linguagem figurará não mais como a instância da coincidência com o ser, mas como um jogo de espelhamento, como dizeres sobre o mundo que não buscam necessariamente a coincidência entre ela e o real. A linguagem não coincide sequer com ela mesma e menos ainda com o ser. O projeto de univocidade da tradição filosófica ocidental é, então, implodido pela equivocidade da linguagem.

Ainda no prefácio de *As palavras e as coisas*, Michel Foucault relata-nos uma passagem de um conto de Jorge Luis Borges, em que é citada uma certa “enciclopédia chinesa” que divide os animais em categorias:

“(a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados

<sup>33</sup> FOUCAULT. Linguagem e literatura, p.140.

<sup>34</sup> O discurso racional nasce da admiração do mundo e da interrogação sobre ele. Platão definirá a filosofia como sendo a tarefa de reduzir a multiplicidade fenomênica do mundo ao seu uno inteligível. Seria a razão que possuiria os princípios ordenadores do real. Disso deriva o idealismo platônico, que afirma a inutilidade de procurar no sensível, na desordem caótica da experiência sensível, a inteligibilidade das coisas. A linguagem e o ser coincidiriam. Nessa mesma linha, no tempo moderno, Descartes, a partir do “cogito”, procura estabelecer a coincidência da linguagem matemática com o real, colocando sob suspeita as sensações, as representações, que só poderiam ser consideradas verdadeiras quando estabelecida sua coincidência com a linguagem matemática. O cartesianismo, ao estabelecer a primazia do “cogito”, faz da análise da representação o estofo do conhecimento. Na modernidade, a própria linguagem ficará sob suspeição e o modelo da representação entrará em crise. Cf. REALE; ANTISERI. *História da Filosofia*, v.I, II, III.

com pincel muito fino de pêlo de camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas”.<sup>35</sup>

O que permite agrupar os animais nessas categorias não são critérios racionais, não havendo aqui uma lógica legitimada que atravesse esse conjunto. Cada categoria contém um elemento que escapa à rationalidade de uma classificação e o que se evidencia é a dificuldade de classificar, como também as mil possibilidades de se classificar. Foucault alega que há alguma coisa perturbadora e monstruosa nesse catálogo, porque ele não permite o recurso a um princípio ordenador exterior a si mesmo. “O que é impossível”, escreve ele, “não é a proximidade das coisas relacionadas, mas o próprio lugar em que essa proximidade seria possível”, pois, o próprio espaço comum dos encontros se acha arruinado.

Ele não consegue conter o riso diante das categorias e relata que o que faz rir, quando se lê Borges, é por certo “o profundo mal estar daqueles cuja linguagem está arruinada: ter perdido o comum do lugar e do nome”.

Inquietam, sem dúvida, porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruínam de antemão a “sintaxe”, e não somente aquela que constrói as frases — aquela, menos manifesta, que autoriza “manter juntos” (ao lado e em frente umas e outras) as palavras e as coisas.<sup>36</sup>

Foucault denomina essa estrutura de radical incomensurabilidade de uma “heterotopia”. Elas “dessecam o propósito, estacam as palavras nelas próprias, contestam, desde a raiz, toda a possibilidade de gramática; desfazem os mitos e imprimem esterilidade ao lirismo das frases”,<sup>37</sup> que anunciam a vertente da literatura contemporânea que se assume como um jogo de espelhos, expondo sua impotência para fazer as palavras representarem a realidade.

A pretensão que Qorpo-Santo apregoa como qualidade de sua *Ensiqlopèdia*, de ser remédio para todos os males, tem na peça “Eu sou a vida, eu não sou a morte”<sup>38</sup> um ponto de falta, de fracasso. A temática tratada por Qorpo-Santo nesta peça aponta para algo que escapa à rationalidade, algo que não pode ser enquadrado na linguagem. O

<sup>35</sup> FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p.5.

<sup>36</sup> FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p.8.

<sup>37</sup> FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p.8.

<sup>38</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.123-135.

antagonismo entre o desejo e a ordem (liberdade e lei) não encontra um ponto possível de conciliação, expressão da impossibilidade de harmonia ou da impossibilidade do conhecimento dos parâmetros que pudessem apontar para essa harmonia.

A comédia citada acima focaliza dois momentos, dois instantes do relacionamento entre suas personagens e a dissolução violenta de um triângulo amoroso. A volta repentina do marido legítimo de Linda, indicado no texto por “O Rapaz”, rompe o equilíbrio inicial, que na verdade é instável. Lindo não desiste de sua paixão. Linda, num primeiro momento, recusa o marido. Depois recusa também o amante, apontando para o caráter instável, sempre insatisfeito, do desejo. Os dois discutem entre si num acesso de cólera: Lindo formula um conceito de liberdade e fixa-lhe um valor supremo: “Não sei: o que sei é que as vontades são livres; e que por isso cada qual faz o que quer!”<sup>39</sup> A liberdade apregoada por Lindo contrapõe-se aos princípios necessários à sobrevivência coletiva, defendida pelo Rapaz. Alegando então a ineficácia da lei e da ordem, o Rapaz diz que também fará o que bem entender. Ele mata o rival com uma estocada e diz:

— Jorra o teu sangue em borbotões! Exausto o corpo, exausta a vida! E com ela todas as tuas pretensões e ambições! Morre (gritando e arrancando a espada), cruel! E a tua morte será um novo exemplo — para os Governos; e para todos que ignoram que as espadas se cingem; que as bandas se atam; que os galões se pregam; não para calcar; mas para defender a honra, o brio, a dignidade e os interesses das Famílias!

A honra, o brio, a dignidade, a integridade Nacional!<sup>40</sup>

Tamanho excesso põe em dúvida a própria ordem que Rapaz defende com seu palavreado. E desvenda, pelo desmentido: O Rapaz atribui a Lindo, ao amante rompedor da ordem estabelecida, a crueldade que ele mesmo, O Rapaz, emprega para manter suas prerrogativas de marido legítimo. Desse modo, a “ordem” justifica, no nível do discurso, a violência que emprega na prática: é apenas “legítima defesa”, diante da violência “subversiva”. O Rapaz torna-se desacreditado perante o espectador/leitor, como portador de uma possível ordem “natural” das coisas.

— Eis como Deus ajuda a quem trabalha!

---

<sup>39</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.133.

<sup>40</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.134.

Depois de milhares de trabalhos, incômodos, perdas e perigos! Depois de centenas de furtos, roubos e as mais negras atrocidades! Depois de uma infinidade de insultos; penas; crueldades; o que não pude vencer; ou fazer triunfar com a pena; razões e discursos; acabo de fazê-lo com a espada!<sup>41</sup>

De uma forma ampla, podemos considerar a lei como modo de tornar possível a coexistência entre os homens, sendo, portanto, uma maneira de fazer laço social. Hannah Arendt nos diz que as leis podem ser comparadas às regras válidas do jogo. A questão, para todo ser humano, não é a de se submeter ou não às regras, mas sim a de que não se pode entrar no jogo a não ser que as obedeça. Todo homem nasce em uma comunidade dotada de leis pré-existentes, às quais obedece em primeiro lugar porque não há outra maneira de entrar no grande jogo do mundo<sup>42</sup>. Nessa comédia, Qorpo-Santo diz-nos de “nossa sorte” e “nossa lida”: vivemos em um mundo em que essas leis simbólicas da convivência são insuficientes para garantir nossas relações com os outros.

Se por um lado, temos a lei simbólica que ordena as relações dos grupos, por outro, Lacan, no *Seminário 7*, apresenta-nos uma outra vertente da lei: temos uma incidência perturbadora da lei, que pode ser destacada quando falamos do *supereu*.<sup>43</sup> Lacan aponta no supereu uma lei insensata que também comanda o sujeito e que marca a sua entrada na linguagem.<sup>44</sup> Assim, pode-se dizer que o supereu certamente é a lei, mas não a lei pacificadora, socializante, e sim a lei insensata, pois traz em si um buraco, uma ausência de justificação. O que se evidencia é que há algo de não-simbólico no simbólico, um real que é qualificado precisamente de sem-lei, que não tem ordem, um fora da lei que a lei não pode ratificar. O sentido de fora da lei não é o de uma infração e, sim, mais especificamente, de impossibilidade de se construir uma relação necessária entre dois termos, causa e efeito, ou seja, uma relação universal. O real sem lei, aleatório, aponta para a ausência de relações necessárias entre dois termos.

A tragédia que a peça coloca em cena não se refere apenas à destruição do triângulo amoroso dos três personagens. A fala triunfante de Lindo releva que, diante dessa ausência de relações necessárias, “o que não pude vencer; ou fazer triunfar com a pena; razões e discursos; acabo de fazê-lo com a espada!”. Eis, pois, o princípio trágico:

<sup>41</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.134.

<sup>42</sup> ARENDT. *Sobre a violência*.

<sup>43</sup> Conceito criado por Sigmund Freud para designar uma das três instâncias psíquicas da segunda tópica, juntamente com o eu e o isso. O supereu mergulha suas raízes no isso e, de uma maneira implacável, exerce funções de juiz e censor em relação ao eu. Conforme ROUDINESCO, *Dicionário de Psicanálise*, p. 744).

<sup>44</sup> LACAN. *O seminário, livro 7: A ética da psicanálise*, p.87.

convocar o ausente na condição de ausente, e tornar real sua presença fora dele mesmo, ou seja, fora do registro das palavras.

A peça “Mateus e Mateusa”<sup>45</sup> coloca em cena dois velhos que mais se arrastam do que andam pelo cenário: são dois cacos humanos. Cansados um do outro, acusam-se mutuamente de abandono. Não é sem importância o fato de os personagens serem “velhos”: isso coloca em cena a questão da morte, destino inexorável dos homens, marca indelével da condição humana, para a qual não se conhece nenhum remédio. Mateus e Mateusa são vitrines da passagem do tempo e da vida. A semelhança dos nomes sugere que os dois personagens são apenas faces de uma mesma moeda; o mesmo nome serve para a percepção bruta do destino humano irremediável.<sup>46</sup> Talvez aí esteja a marca do drama humano, que não pode ser circunscrito em nenhum saber. O saber universal parece não dar conta da condição humana e é isso que a obra de Qorpo-Santo expressa.

A peça insinua que a falência das relações humanas deriva do descaso da sociedade como um todo para com as leis e os códigos que deveriam regê-la. Mateus e Mateusa acabam se atracando a bengaladas e cadeiradas em cena, jogando, um contra o outro, exemplares da Bíblia, do Código Criminal e da Constituição do Império. A simbolização da lei que não ordena é evidente e Mateus completa a imagem dando ao Código Criminal um fim “desmoralizante”:

Mateusa – E ainda me fala em Leis da Igreja, e civis, como se alguém fizesse caso de papeis borrados!

(...) Pegue lá o Código Criminal, traste velho em que os doutores cospem e escarram todos os dias, como se fosse uma nojenta escarradeira!

Mateus – Obrigado pelo presente: adivinhou ser cousa de que eu muito necessitava! (...) Ao menos servirá para algumas vezes servir-me de suas folhas, em cada dia que estas tripas (pondô a mão na barriga) me revelarem a necessidade de ir à latrina.<sup>47</sup>

Foge ainda ao decoro a acusação de Mateusa que Mateus não passa de um “carneiro velho e já sem guampas”. Nessa peça, Qorpo-Santo intensificou a sensação do descompasso e desacerto do mundo representado, carregando na linguagem e em imagens que não respeitam as convenções. Ao dizer: “E ainda me fala em Leis da Igreja, e civis, como se alguém fizesse caso de papeis borrados!”, mais que um descaso com as leis, Mateusa aponta para uma outra vertente da linguagem — a materialidade

<sup>45</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.87-103.

<sup>46</sup> AGUIAR. *Os homens precários*, p.108.

<sup>47</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.99.

da letra surge nos “papeis borrados”, que a fala de Mateus reitera ao revelar sua natureza de dejeto.

Deformações paralelas da linguagem complementam os desconchavos. Freqüentemente em suas peças os nomes dos personagens evocam em sua realidade verbal a natureza de caricatura de seus possuidores: ‘TruqueTruque’, Impertinente, Consoladora, Guindaste, Galante, Tamanduá e Tatu, Régulo, Esquisto, Catinga, Malévola, Faniquito, Ignota, Revocata, a dupla Luduvina-Luduvica, etc. As comédias de Qorpo-Santo não escapam ao aparecimento desses instantes privilegiados de linguagem, valendo-se ainda de neologismos, como é o caso de “camaraótica”, da peça “Um Assovio”,<sup>48</sup> ou ainda “macarangana”, termo com que um dos personagens de “Dous irmãos” qualifica o mundo: “é macarangana que ninguém entende!”.<sup>49</sup>

Em *As palavras e as coisas*, Foucault afirma que

por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem.<sup>50</sup>

E mais adiante reafirma:

No século XVII, (...) a profunda interdependência da linguagem e do mundo se acha desfeita. (...) Desaparece então essa camada uniforme onde se entrecruzavam indefinidamente o *visto* e o *lido*, o visível e o enunciável. As coisas e as palavras vão separar-se. O olho será destinado a ver e somente a ver; o ouvido somente a ouvir. O discurso terá realmente por tarefa dizer o que é, mas não será nada mais que o que ele diz.<sup>51</sup>

A relação entre a linguagem e o visível é uma relação infinita. Não que a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, num *déficit* que em vão se esforçaria por recuperar. São irredutíveis uma ao outro. “Como em toda representação, a essência manifestada, a invisibilidade profunda do que se vê é solidária com a invisibilidade daquele que vê — malgrado os espelhos, os reflexos, as imitações, os retratos”.<sup>52</sup> A

<sup>48</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.156.

<sup>49</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.376.

<sup>50</sup> FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p.25.

<sup>51</sup> FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p.59.

<sup>52</sup> FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p.31.

linguagem não passa de um artifício. É preciso “ fingir não saber quem se refletirá no fundo do espelho e interrogar esse reflexo ao nível de sua existência”. Essa lacuna, essa ausência é um artifício que recobre e designa um lugar vago. A literatura, na Modernidade, manifesta o reaparecimento do ser vivo da linguagem: “a partir do século XIX, (...) a linguagem vai crescer sem começo, sem termo e sem promessa. É o percurso desse espaço vão e fundamental que traça, dia-a-dia, o texto da literatura”.<sup>53</sup>

A equivocidade do projeto enciclopédico de Qorpo-Santo subverte também as noções de identidade, espaço e tempo e, com isso, quebra nossas certezas e desorganiza nossa compreensão do mundo. Aponta-nos, como diz Foucault, para algo perturbador, colocando-nos no espaço flutuante do barco, um lugar sem lugar, que vive por si mesmo, fechado em si e, ao mesmo tempo, lançado ao infinito do mar. Nas peças de Qorpo-Santo e, de resto, em sua *Ensiqlopèdia*, a linguagem se distancia de si mesma, subvertendo o sentido comum e tranqüilo que as coisas têm no âmbito do senso comum, como sugere Foucault. A linguagem se transporta para lugares inusitados, irreais, fantásticos. São lugares inexistentes, flutuantes, heterotópicos.

#### **A SUBVERSÃO DAS APORIAS ELEÁTICAS**

**N**a obra qorpo-santense, o princípio da identidade,<sup>54</sup> que, desde as aporias eleáticas, forma o pilar básico do discurso racional, é sabotado pela construção de personagens superficiais, meros representantes de estados subjetivos ou de situações variadas.

Qorpo-Santo quase nunca caracterizou fisicamente seus personagens, nem mesmo lhes compôs um passado que os individualizasse. Estes são, em sua maioria, seres sem história, sem um antes ou um depois da ação da qual participam. Não sabemos de onde vêm, quem são, e sua função nas peças muitas vezes é indefinida. São pontos de referência para o diálogo, ao invés de representações físicas e psíquicas.

---

<sup>53</sup> FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p.60.

<sup>54</sup> O princípio da identidade, um dos marcos da racionalidade, afirma que nada pode ser e não ser ao mesmo tempo. Quem primeiro formulou esse princípio foi Parmênides. Ele afirmava: o ser é; o não ser não é e não pode ser sequer pensado. Mais tarde, Aristóteles dirá: é impossível que o mesmo atributo pertença e não pertença ao mesmo tempo ao mesmo sujeito e sob a mesma relação. Assim, um princípio lógico impõe-se por sua evidência irrefutável: o princípio da não contradição ou da identidade, isto é, uma afirmação não pode contradizer a si mesma. É esse princípio lógico que levará Platão a considerar a observação do mundo sensível uma tarefa inútil, pois a instabilidade das coisas sensíveis as torna objeto impróprio para a ciência. Cf. REALE; ANTISERI. *História da Filosofia*, v.I, II, III.

Na peça “Hoje sou um; amanhã outro”,<sup>55</sup> na exposição, um ministro real de um reino hipotético entra para informar ao rei que não foi capaz de levar a cabo suas ordens, porque uma alma estranha entrou em seu corpo e não permitiu que ele as executasse. A ação subsequente sugere que o Rei Dourado mostrou força e retidão de caráter graças à alma de um tal “Dr. Q... S...” que habitava em Porto Alegre e que, depois de iluminar o ministro, iluminou o espírito real. O que é ministro agora pode fazer-se rei no próximo instante, e vice-versa, o que torna a identidade relativa. Quando o Rei indaga quem foi o escritor dessa descoberta e quais foram os princípios de sua vida, segue-se a descrição da própria vida de Qorpo-Santo. A característica da duplicação começa no próprio título da peça: “Hoje sou um; amanhã outro”. A peça termina com o restabelecimento da paz e com a revelação de que o rei não é senão o próprio Qorpo-Santo.

Na *Ensiqlopèdia* de Qorpo-Santo, tudo pode ser continuamente reordenado de todas as maneiras possíveis, pois as identidades e relações das personagens são flutuantes, não possuem uma âncora no princípio da não contradição, emergindo daí a idéia de quadro que mostra simultaneamente diferentes pontos de vista.

Já em suas peças, os personagens somem em meio à cena e transformam-se em outros personagens, sem explicação visível. Eles são dotados de simetria reflexiva, o “eu” e o “outro” trocam de pele, numa constante alternância de subjetividades. Essa descaracterização dos indivíduos, essa intersubjetividade rotatória em que “eus” são pluralizados e multiplicados, evoca a metáfora do *texto-rizoma* de Deleuze e Guattari, na qual se recusa a idéia do pensamento como representação, sua submissão à lei da reflexão e da unificação.

A teoria da multiplicidade efetua uma interpretação do real que conjuga uma construção ontológica e uma leitura do mundo e da sociedade que nos surpreende com uma nova distribuição dos seres e das coisas: não admite unidade natural, uma vez que não se apóia em nenhuma necessidade e não visa a nenhum prazer; e não aceita nenhuma transcendência — seja na origem, como idéia ou modelo, seja no destino, como sentido historicamente desenvolvido. Abandonando a metafísica, Deleuze afirma o plano de imanência, que significa afirmar que tudo, todas as multiplicidades encontram-se num único e mesmo plano.

Em *Mil platôs* (Deleuze e Guattari), a escrita rizomática, que se define pela operação de subtração dos pontos de unificação do pensamento e do real, realiza um

---

<sup>55</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.105-121.

mapeamento e uma experimentação no real que contribui para o desbloqueio do movimento e para uma abertura máxima das multiplicidades sobre um plano de imanência. A escrita rizomática é capaz de conectar-se com as multiplicidades, pois, como escrita-rizoma, ela abole a tripartição entre o mundo, como campo de realidade a reproduzir a linguagem, como instância representativa, e o sujeito como estrutura enunciativa.<sup>56</sup>

É quando a imanência não é mais imanente a outra coisa senão a si, que se pode falar de um plano de imanência. Um tal plano é talvez um empirismo radical: ele não apresenta um fluxo do vivido imanente a um sujeito, e que se individualiza no que pertence a um eu. Ele não apresenta senão acontecimentos, isto é, mundos possíveis ou personagens conceituais. O acontecimento não remete ao vivido, a um sujeito transcendente + Eu, mas remete ao contrário ao sobrevôo imanente de um campo sem sujeito.<sup>57</sup>

Não há mais separação entre o mundo e o além, pois todos os mundos se englobam no plano de imanência. Não sendo imanente a nada senão a si próprio, o plano de imanência — campo transcendental real — constitui uma topologia de superfície em que nada se esconde num interior previamente determinado: o mais íntimo no pensamento é, todavia, o fora absoluto. Assim, não chegamos ao ponto onde nós não dizemos mais eu, mas ao ponto onde não tem mais nenhuma importância dizer ou não dizer eu, pois nós não somos mais nós mesmos.<sup>58</sup>

Qorpo-Santo defende a idéia de que o corpo humano nada mais é que um invólucro para a alma e de que as almas vagam livremente de corpo a corpo.

Que nossos corpos não são mais que invólucros de espíritos, ora de uns, ora de outros; que o que hoje é Rei como V.M. ontem não passava de um criado, ou vassalo meu, mesmo porque senti em meu corpo o vosso espírito, e convenci-me, por esse fato, ser então eu o verdadeiro Rei, e vós o meu Ministro!<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> DELEUZE, GUATTARI. *Mil platôs*, v.1.

<sup>57</sup> DELEUZE. O atual e o virtual, p.66.

<sup>58</sup> LEVY. *A literatura como experiência do fora*, p.73-74.

<sup>59</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.108.

O que aqui se passa é a transposição da irrealidade da coisa à realidade da linguagem. A materialidade criada pela palavra literária é a materialidade de um corpo, mas “um corpo sem órgãos”, como nos diz Deleuze a respeito de Artaud. Um corpo que é apenas pele, sem interior, sem organização. Para Qorpo-Santo, como também para Valéry, “o mais profundo é a pele”. Conceitos como profundidade e interiorização são substituídos por superfície e exteriorização. Um fora mais longínquo que todo mundo exterior, porque ele é um dentro mais profundo que todo dentro interior: assim é o plano da imanência, “a intimidade como Fora, o exterior tornado intrusão que sufoca e a inversão de um outro”,<sup>60</sup> plano formado de singularidades anônimas e nômades, impessoais, pré-individuais.

Na peça “Começos de outra comédia que denominarei de: A impossibilidade da santificação; ou a santificação transformada”,<sup>61</sup> há uma multiplicidade de personagens que são nomeadas: Rubicundo, Malévola, Velha, Hircano, Planeta, Revocata, Rapivalho, Bipedal, Helbaquínia, Ribaleda, Fanquito, Ignota, Basilisca, Circunstante, Caranguejo, Ostralâmico, Rabalaio, Ridinguínio, Barrio e que não traduzem em si uma interioridade, cujas identidades residem apenas no nome que ostentam. São apenas nomes no papel, meros pontos de referência para, em pequenos flashes, na superficialidade do nome, discutirem algum problema de relacionamento humano. Essa desestabilização das referências identitárias fixas acentua-se quando entram em cena as personagens “Uma voz”, “Outra Voz”, “Elas”, que interpelam os demais com um tom marcadamente neutro, que, como massas anônimas, sustentam identidades indefinidas. Esse texto múltiplice substitui a unicidade de um eu pensante pela multiplicidade de sujeitos, vozes, olhares sobre o mundo.

A personagem funciona como uma neutralidade que derruba as certezas do cogito, que abala a verdade. Ser impessoal é dar a vez a devires, aos encontros de forças, aos blocos de sensações. Essas singularidades “não são nem da ordem do geral, nem da ordem do individual, nem pessoais, nem universais”.<sup>62</sup> Elas antecedem a gênese dos indivíduos e das pessoas, constituindo-se como pura virtualidade. A singularidade não diz respeito a ninguém: ela é neutra. No mundo da imanência, as individuações são impessoais e as singularidades, pré-individuais.

---

<sup>60</sup> DELEUZE, GUATTARI. *Mil platôs*, v.1, p.79.

<sup>61</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.293-322.

<sup>62</sup> DELEUZE. *Lógica do sentido*, p.106.

A literatura (...) só se instala descobrindo sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal, que de modo algum é uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau: um homem, uma mulher, um animal, um ventre, uma criança... as duas primeiras pessoas do singular não servem de condição de enunciação literária; a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu.<sup>63</sup>

A experiência estética funda-se, assim, no derrube do cogito cartesiano, ou seja, o “eu falo” funciona ao contrário do “eu penso”. Para Foucault, a hesitação da reflexão ocidental em pensar o ser da linguagem talvez se deva ao fato de ela ter pressentido o perigo que constituiria para a evidência do “Eu sou” a experiência da linguagem. “O ‘sujeito’ da literatura (o que fala nela e aquele sobre o qual ela fala) não seria tanto a linguagem em sua positividade quanto o vazio em que ela encontra seu espaço quando se enuncia na nudez do eu falo.”<sup>64</sup> Desdobrar-se, sair do interior, é antes de tudo colocar-se fora de si, desmoronar a unidade do Eu e provocar um trânsito ao impessoal, o “neutro”.<sup>65</sup>

No dizer de Foucault, a palavra literária não se refere nem a um interior prévio e profundo, nem a um exterior que representaria. Ela se coloca “fora de si mesma”, de maneira a deixar em evidência seu próprio ser. A linguagem na superfície, mais do que a suposta profundidade do eu, caracteriza o que aqui se comprehende por *literatura* — afirmação que pode causar certo estranhamento para aqueles que acreditam que a força da ficção reside no que ela esconde, no interior a ser revelado.<sup>66</sup> Ao participar do espaço literário a palavra não tem mais proprietário, pertence ao acaso. Seu segredo é ela mesma e não o que ela esconde, pois ela nada esconde.

#### **A VERTIGEM DO ESPAÇO E DO TEMPO**

**A**s dimensões lógicas ou objetivas de espaço e tempo nas peças de Qorpo-Santo encontram-se subvertidas. A coerência dessas dimensões é sempre interna, transcendendo qualquer lei física ou linear de medida. Nas peças, quase não há indicação de espaço, ou, então, Qorpo-Santo mexe nos espaços racionalmente

---

<sup>63</sup> DELEUZE. *Crítica e clínica*, p.13.

<sup>64</sup> FOUCAULT. O pensamento do exterior, p.221.

<sup>65</sup> A noção de *neutro* em Blanchot será tratada no Capítulo II – O poetador e o mandato da escrita.

<sup>66</sup> FOUCAULT. O pensamento do exterior, p.221-222.

organizados. A peça “Um assovio”<sup>67</sup> se passa em Paris. Depreende-se, pelos diálogos, que o primeiro e o segundo ato desenrolam-se na casa de Fernando de Noronha. Deduz-se, pela movimentação cênica, que essa casa consta, pelo menos, de uma sala e uma cozinha. No terceiro ato, a cena se transpõe para a casa de Almeida Garrê. E isso é tudo que se sabe do espaço na comédia.<sup>68</sup>

Do mesmo modo, na peça “Começos de outra comédia que denominarei de: A impossibilidade da santificação; ou a santificação transformada”, há também a quebra da lógica de espaço. O ato começa com Qorpo-Santo na sala de sua própria casa, onde recebe um cobrador. A mesma sala, no entanto, transforma-se repentinamente em uma delegacia de polícia, ou passa a funcionar como tal. Momentaneamente, graças a esta “passagem” da sala para a delegacia, a cena deixa de obedecer às leis da física que se assentam no ponto geométrico, constituindo uma geometria imaginária, fantástica, que não se assenta no ponto e nem plano. Como em *Tlön*, nas peças de Qorpo-Santo, “essa geometria desconhece as paralelas e declara que o homem que se desloca modifica as formas que o circundam”.<sup>69</sup> Assim, o mundo para eles “não é um concurso de objetos no espaço; é uma série heterogênea de atos independentes”.<sup>70</sup>

Em “Outros espaços”, Foucault destaca, para além dos locais empíricos, bem como das utopias — que “são posicionamentos sem lugar no real” —, as “heterotopias”, lugares que, mesmo à parte, constituem uma espécie de contestação ao mesmo tempo mítica e real do espaço em que vivemos.<sup>71</sup>

A imagem mais bem acabada da heterotopia, porém, seria dada pelo barco. Ele tem a função de “reserva de imaginação” que o aproxima da escrita literária. Nas civilizações sem barcos, conclui o escritor, “os sonhos se esgotam, a espionagem substitui a aventura e a polícia, os corsários”.<sup>72</sup>

Como observa Foucault, o barco é um espaço flutuante, “lançado ao infinito do mar, e que de porto em porto, de escapada em escapada para a terra, de bordel a bordel, chegue até as colônias para procurar o que elas encerram de mais preciso em seus jardins”.<sup>73</sup> E talvez seja difícil não associá-la igualmente a “nau dos insensatos” que Foucault evoca diversas vezes na *História da loucura*: um barco carregado de loucos,

<sup>67</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.147-161.

<sup>68</sup> AGUIAR. *Os homens precários*, p.82.

<sup>69</sup> BORGES. *Obras completas*, v.1, p.484.

<sup>70</sup> BORGES. *Obras completas*, v.1, p.480.

<sup>71</sup> FOUCAULT. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, p.411-422.

<sup>72</sup> FOUCAULT. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, p.422.

<sup>73</sup> FOUCAULT. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, p.421.

navegando à deriva e excedendo os horizontes da compreensão. Qual o sentido do gesto de embarcação dos loucos? A viagem dos loucos tinha um caráter simbólico e inscreve-se entre os exílios rituais. Embarcar os loucos é assegurar que partirão para longe e serão prisioneiros de sua própria partida. É uma purificação, uma passagem para a incerteza da sorte. O louco era entregue à correnteza do rio, à fluidez instável e misteriosa do mar. É prisioneiro da mais livre das rotas. “É o passageiro por excelência”, isto é, o prisioneiro da passagem, e as terras em que aportará não são conhecidas. Sua única verdade e sua única pátria são essa extensão estéril entre duas terras que não lhe pode pertencer. Circulante entre espaços que não são seus, o louco se encontra em toda parte e em nenhuma. Tais considerações apontam na direção de que, talvez, seria pertinente uma aproximação entre o espaço fundado pela literatura e a heterotopia. A ficção diz Foucault, “consiste, portanto, não em mostrar o invisível, mas em mostrar o quanto é invisível a invisibilidade do visível. Daí sua profunda afinidade com o espaço”.<sup>74</sup>

Foucault, no texto que intitulou *O pensamento do exterior*, toma um ponto de partida já fortemente marcado pela noção de *espacialidade* para definir a literatura como “a linguagem se colocando o mais distante possível dela mesma”:

a literatura não é a linguagem se aproximando de si até o ponto de sua ardente manifestação, é a linguagem se colocando o mais longínquo de si mesma; e se, nessa colocação “fora de si”, ela desvela seu ser próprio, essa súbita clareza revela mais um afastamento do que uma retração, mais uma dispersão do que o retorno dos signos sobre eles mesmos.<sup>75</sup>

Para Foucault, por muito tempo, praticamente até hoje, confundiram-se as funções do signo, isto é, suas funções temporais, com o que lhe permitia ser signo. A linguagem funciona no tempo, é a cadeia falada que funciona para dizer o tempo. Mas a função da linguagem não é o seu ser: a dimensão temporal descreve apenas uma função da sintaxe, mas não o seu ser, o que permite a um signo ser signo não é o tempo, mas o espaço. Espaço, porque cada elemento da linguagem só tem sentido em uma rede sincrônica. Espaço, porque o valor semântico de cada palavra ou de cada expressão é definido por referência a um quadro: espaço, porque a própria sucessão dos elementos, a ordem das palavras, as flexões, a concordância entre as palavras ao longo da cadeia falada

<sup>74</sup> FOUCAULT. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, p.425.

<sup>75</sup> FOUCAULT. *O pensamento do exterior*, p.221.

obedecem, mais ou menos, às exigências simultâneas, arquitetônicas, por conseguinte, espaciais, da sintaxe. Espaço, enfim, porque, de modo geral, só há signos significantes, com seu significado, por leis de substituição, de combinação de elementos, portanto, por uma série de operações definidas em um conjunto, por conseguinte, em um espaço. A palavra não é temporal: ela pode manifestar-se no tempo, mas é eterna. Ou, em resumo: “a linguagem é espaço”.<sup>76</sup> Trata-se, portanto, de uma definição tópica, que supõe um deslocamento essencial no modo de ser da linguagem.

Se a linguagem é um ser, conforme Foucault, e se não é uma unidade, como formar um inteiro das coisas que ela exclui? A literatura está em um campo privilegiado que não tem a preocupação de limpar a linguagem de suas impurezas. Ela não é somente uma investigação — no sentido literal de *ir atrás* — dos vestígios da palavra, mas sobre o ser da linguagem. O *ser da linguagem* forma uma unidade. Entretanto, a linguagem não forma uma unidade e a literatura revela essa falha ontológica: ela vem demonstrar que essa unidade da linguagem é fictícia, pois entre a linguagem e ela própria há um espaço e a literatura utiliza-se desse espaço em que a linguagem não é idêntica a si mesma.

Para Blanchot, a palavra literária carrega em si essa errância característica do nômade, mantendo-se de fora, aquém, à margem: a experiência não se prende a um lugar fixo e, como a palavra profética, impõe-se de fora. Experimentar o fora é, pois, fazer-se errante, como um exilado que se deixa levar pelo imprevisível do espaço sem lugar, pelo inesperado de uma palavra que ainda não começou, de um livro que ainda está por vir. “O poeta está em exílio”, nos diz Blanchot, “está exilado da cidade”, pois

o poema é exílio, e o poeta que lhe pertence pertence à insatisfação do exílio, está sempre fora de si mesmo, fora de seu lugar natal, pertence ao estrangeiro, ao que lhe é exterior, sem intimidade e sem limite, esse desvio que Hölderlin menciona em sua loucura, quando aí vê o espaço infinito do ritmo.<sup>77</sup>

O poema faz do poeta um errante, o sempre desgarrado, aquele que é privado da presença firme e da morada verdadeira. O *espaço literário* é o exílio fora da terra prometida, no deserto, onde erra o exilado.

---

<sup>76</sup> FOUCAULT. Linguagem e literatura, p.168.

<sup>77</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p.238.

O deserto ainda não é o tempo nem o espaço, mas um espaço sem lugar e um tempo sem engendramento. Aí se pode errar, tempo sem passado, sem presente. Terra nua onde o homem nunca está presente, mas sempre fora. O deserto é esse fora onde não se pode pertencer, pois estar aí é sempre já estar fora.<sup>78</sup>

A narrativa de Qorpo-Santo precipita-se, abrindo um lugar sem lugar que é o exterior de todo discurso e de toda escrita, fazendo surgir a palavra não-temporal, que pode manifestar-se no tempo, mas é eterna. Um tempo sem engendramento: “aí se pode errar, tempo sem passado, sem presente”. Na peça “Hoje sou um e amanhã outro”,<sup>79</sup> espaço e tempo sofrem distorções bruscas no decorrer das batalhas, pois em um único dia um reino é atacado de surpresa, organiza-se para a guerra e aniquila todos os inimigos, em combates que não parecem durar cinco minutos. A logicidade espacial torna-se ilusória e é ilustrada pelo comportamento da Rainha, que acompanha a guerra de uma das janelas do palácio. Como afirma Leda Martins, “o espaço e o tempo funcionam como medidas internas da peça, dentro de todo um contexto de irrealidade e inverossimilhança”,<sup>80</sup> ou, ainda, “o espaço só pode ser inferido a partir do desenrolar das peças, sendo que em algumas não há sequer elementos suficientes para fixá-los”<sup>81</sup>

Na peça “Duas páginas em branco”,<sup>82</sup> a lógica do tempo linear, cronológico, com início, meio e fim, está rompida e, em seu lugar, o tempo apresenta-se numa totalidade absoluta. Ocorre na peça a presença simultânea de diferentes fases do relacionamento humano — Espertalínio e Mancília acabam de se conhecer; seguem-se abraços ousados, juras de amor, a decisão de se casarem e já enfrentam a angustiante imagem da provável decadência. A avó, Rocalipsa, descreve sua solidão, comenta as doenças do marido e rememora, enfim, uma vida de declínio e destruição. A velhice de Rocalipsa ameaça devorar antecipadamente qualquer possibilidade de sentimento amoroso e, paralelamente, uma criança cerca os noivos com uma série de perguntas, pois quer aprender tudo que lhe for possível para, mais tarde, quando crescer, pôr em prática os conhecimentos. Há na menina uma ânsia de que o tempo passe e dê lugar a novas relações.

<sup>78</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p.88.

<sup>79</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.105-122.

<sup>80</sup> MARTINS. *O moderno teatro de Qorpo-Santo*, p.49.

<sup>81</sup> MARTINS. *O moderno teatro de Qorpo-Santo*, p.66.

<sup>82</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.353-369.

O primeiro ato termina com os dois se trancando no quarto sob o pretexto de fugirem da criança e Mancília declara que eles foram “se casar”. No começo do segundo ato, ela diz: “Espertalínio, não me deixes! Casamo-nos ontem e já hoje havia eu perder-te!? E se te matassem! Queimassem! Fuzilassem! Que seria de mim!? Que seria de nosso filhinho, com que já conto?”<sup>83</sup>

No texto, há uma supressão da passagem racional do tempo. De ontem para hoje eles se apaixonam, casam-se, a mãe da moça morre, o pai está mal, a avó padece de agonias. Os personagens são atropelados por uma série de desgraças e a desordem temporal atinge o clímax. Mancília aparece em cena com os cabelos desgrenhados, triste e lacrimosa e diz:

— Meu Deus! que é isto! que vejo! Que sombras negras ante mim volteiam!  
que horror! Meu marido chamado à polícia e perdido. Minha Mãe ontem enterrada! Meu Pai quase morto, senão morto! Minha Avó talvez a esta hora nas mais horríveis agonias! E eu só... sem amparo! Sem um encosto sobre a terra! (...) que sonho horrível é este mundo! a minha consciência me oprime! sinto o remorso corroer-me o coração, como se fora um bicho! Vejo a morte diante de meus olhos! tudo vejo! aberto o sepulcro! um cutelo sobre aquela mesa! meu sangue derramado corre em jorros! eu desfaleço! eu caio! meu marido! meu querido esposo! nunca mais o verei!<sup>84</sup>

O tempo na peça sofre uma aceleração que não obedece a contagem dos minutos, construto racional, mas, sim, discorre de acordo com o ritmo da imaginação, das fantasias dos personagens e daquele que a escreve.

No dizer de Leda Martins, nas peças de Qorpo-Santo,

o tempo, o espaço e a ação acumulam uma significação única numa totalidade absoluta e compacta. O passado e as causas das transformações tornam-se secundários. Importa a situação em si, independente do que aconteceu ou acontecerá, num tempo e espaço auto-referenciais, emblemas de uma descontinuidade que irrompe no palco e o atravessa vertiginosamente.<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.362-363.

<sup>84</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.364.

<sup>85</sup> MARTINS. *O moderno teatro de Qorpo-Santo*, p.69.

Na peça “Lanterna de Fogo”,<sup>86</sup> comédia em três atos e dois quadros, as unidades estruturais aristotélicas (tempo/lugar/movimento) são dinamitadas de saída. No início da peça, a personagem Zeferino diz: “Pois há de ter daqui a pouco (a visita) a do meu Pai, o demônio mais velho, impertinente e feroz que habita os infernos!”<sup>87</sup> Em seguida entra um velho “de figura mais esquisita que se pode imaginar”, que cai “como um bêbado” e Robespier julga-o morto e culpabiliza-se pela morte do velho. Essa personagem pode ser interpretada como o próprio pai de Robespier, que estava morto antes da abertura da comédia.

Essa passagem leva a um mergulho na memória que provocará, no decorrer da peça, a apresentação de várias imagens de uma mesma personagem, cada uma delas representando um momento diferente de sua vida. O final da peça, ápice da ação dramática, é o encontro dessas imagens em uma mesma cena: Robespier, já velho, com quase cem anos de idade, queixa-se, em rimas, de dores e da velhice. Diz, no entanto, que vai continuar com sua vida de escritor e acabar “este quadro ou esquadro da minha célebre comédia”.<sup>88</sup> Robespier-velho cai desmaiado. O texto sofre um brusco corte: “Entra de repente um filho do Visconde que, há longos anos, estava ausente”.<sup>89</sup> Embora não seja explícito, o texto permite a suposição de que o Visconde e Robespier-velho são a mesma pessoa. O Visconde-Velho-Robespier tem outro ataque e desta vez cai morto. Robespier volta à cena; encontra uma mulher no palco. Joga-se sobre ela e grita:

Eis a lanterna de fogo que em testamento legou-me meu Pai, e que eu há mais de três anos procuro! A viva luz de teus olhos me exprime, os raios de teu semblante não me enganam! O reflexo de teu todo me convence! (Com força)  
É ela; é ela! Atira-se em seus braços e o pano cai “mui devagarinho”.<sup>90</sup>

É no fechamento desse círculo mortífero e de trágica percepção que se resolve o enigma da peça: a natureza da lanterna. A lanterna como *legado do Pai*, objeto perdido no início da comédia e recuperado em seu final, emerge no texto em incandescente iconicidade, sob a figura de uma mulher. O distanciamento com que Robespier se coloca no princípio do quadro, dizendo que vai terminar a própria comédia, permite-lhe, como personagem, o desdobramento que se segue: Robespier velho, ou Visconde, vive a

<sup>86</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.173-205.

<sup>87</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.176.

<sup>88</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.201.

<sup>89</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.203.

<sup>90</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.204.

morte do Pai, Estanislau, e traz consigo a contradição de evocar amor e morte num único gesto. É, a só um tempo, o próprio Robespier, à medida que a cena reconstitui, fantasiosamente, a morte de seu pai, e faz conviver num segundo essas diferentes percepções de um mesmo fato.<sup>91</sup>

O tempo ao invés de se constituir como progressão, é revertido, e constitui-se como repetição e eterno recomeço. Para Deleuze, no romance, *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, é revelado o tempo em sua essência, um tempo enrolado, complexo, um tempo que abarca todas as suas dimensões de uma só vez. O narrador, ao experimentar a *madeleine*, evoca não um tempo passado em que costumava comê-la mergulhada no chá, mas o tempo em seu estado puro, a presença de uma ausência — o imediato. O que essa experiência promove é a própria redescoberta do tempo perdido, desse tempo primordial, “que se opõe ao tempo desdoblado e desenvolvido, isto é, ao tempo sucessivo que passa, ao tempo que em geral se perde”.<sup>92</sup> No tempo em seu estado original, é abolida a linearidade passado/presente/futuro. Se não há mais sucessão entre os tempos, é porque passado e presente se dão “ao mesmo tempo”. Em *Diferença e repetição*, Deleuze afirma:

Nunca um presente passaria se ele não fosse “ao mesmo tempo” passado e presente; nunca um passado existiria se ele não tivesse sido constituído “ao mesmo tempo” em que foi presente. Aí está o primeiro paradoxo: o da contemporaneidade do passado com o presente que ele foi.<sup>93</sup>

É o tempo vertiginoso, um

tempo fora dos eixos, o tempo enlouquecido saído da curvatura que um deus lhe dava, liberado de sua figura circular muito simples, liberado dos acontecimento que compunham seu conteúdo, revertendo sua relação com o movimento, descobrindo-se, em suma, como forma vazia e pura.<sup>94</sup>

Segundo Deleuze, “o que é atual é sempre um presente. Mas, justamente, o presente muda ou passa. (...) É preciso, portanto, que a imagem seja presente e passada, ainda presente e já passada, a um só tempo, ao mesmo tempo”.<sup>95</sup>

<sup>91</sup> AGUIAR. *Os homens precários*, p.158.

<sup>92</sup> DELEUZE. *Crítica e clínica*, p.62.

<sup>93</sup> DELEUZE. *Diferença e repetição*, p.144.

<sup>94</sup> DELEUZE. *Diferença e repetição*, p.155.

<sup>95</sup> DELEUZE. *Cinema II: a imagem-tempo*, p.99.

Extinguindo a distinção linear entre presente, passado e futuro, na obra de Qorpo-Santo não há mais um antes, um agora e um depois, tudo ocorre na simultaneidade de um mesmo tempo. Se espaço e tempo perdem a sua estrutura e fluidez lógicas, o princípio da causalidade é também suspenso, e tudo passa a ser considerado apenas “associação de idéias”.

Na peça, “Começos de outra comédia que denominarei de: A impossibilidade da santificação; ou a santificação transformada”,<sup>96</sup> Qorpo-Santo precede o texto dramático com uma explicação marcada pelo elemento confessional. A explicação dá a impressão que haverá ali uma narrativa com princípio, meio e fim, a estória das calamidades do próprio Qorpo-Santo. No entanto, há a quebra da lógica do espaço, como já foi dito, e o enredo é fracionado, surgindo assim um *nonsense*. O escritor coloca-se, ele próprio, como personagem, usando as iniciais: C-S de Corpo Santo. No segundo ato, C-S desaparece de cena e a personagem Planeta identifica-se como o escritor da peça. Num extenso monólogo, Planeta, num dado instante, critica a própria comédia: “Isto não vai bem! Não há certo encadeamento de idéias!”.<sup>97</sup> No final da peça, Planeta transforma-se na personagem Ridingúnio e refere-se ao estranho gênero da peça: “Não há dúvida, comecei por Comédia e acabo por Romance! Representar-se-á, portanto, em todo o mundo habitado, pela primeira vez, uma novíssima peça teatral tríplice — chamada Comédia-Romance e Reflexões.”<sup>98</sup> A confusão entre os gêneros e o desejo do escritor de escrever um romance se evidencia no emprego dessa palavra que, como um travessão, interpõe-se entre a comédia e a tragédia. Há um desfile de inúmeras personagens que travam diálogos sem concatenação e reproduzem situações absurdas e movimentam-se em cena completamente independentes umas das outras.

Na peça, “Um Parto”,<sup>99</sup> o primeiro ato é constituído de monólogos de diferentes personagens sem que uma refira-se a outra, de maneira que cada fala possui uma unidade independente de significado. “O enredo reduz-se a uma série de entradas e saída de personagens, cujos diálogos descontínuos e sem ligação entre si reproduzem um vazio de significado e uma mistura caótica de situações.”<sup>100</sup> A personagem Cario, em certo momento da peça, anuncia:

---

<sup>96</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.293-321.

<sup>97</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.309.

<sup>98</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.321.

<sup>99</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.207-227.

<sup>100</sup> MARTINS. *O moderno teatro de Qorpo-Santo*, p.36.

Como se transformam as cousas deste mundo! Quando pensaria que indo à casa de um médico fazer uma ligeira visita, havia de transformar uma comédia!? Quanto é preciso ao homem se dedicar a composições intelectuais, ter regime certo ou invariável! Uma visita transformou uma comédia, e quão mal acabada vai! Já nem posso chamar a isto uma comédia... Enfim vereis se posso concertar minhas idéias, e prosseguir então.<sup>101</sup>

É interessante notar que a própria personagem critica o enredo no qual está engajada e se propõe, então, a consertar as idéias e prosseguir. No entanto, ele sai de cena e não retorna. No terceiro ato, uma cabra dá à luz três cabritos, no quarto dos estudantes. Depois da confusão motivada pelo acontecimento, o nojo faz os rapazes desistirem de comer os cabritos recém-nascidos e o palco esvazia-se, terminando a comédia.

Fragmentando o enredo, semeando armadilhas ao longo do caminho, as peças de Qorpo-Santo caracterizam-se pelo que Leda Martins denominou de *enredos desarticulados*. Ou seja, são peças que

não apresentam enredos lineares, estórias claramente desenvolvidas com princípio, meio e fim. Essas peças não se pautam por uma seqüência lógica de ação em direção a um clímax, ou pela solução de conflitos criados pelo autor, sendo praticamente impossível definir um tema ou um argumento central que sejam desenvolvidos logicamente. As peças apresentam-se ao espectador como pura experiência. *Flashes* de situações diversas que se sucedem no palco sem apresentarem seqüência ou unidade.<sup>102</sup>

Nesses termos, os elos causais da realidade perdem a clareza e a força características desses conceitos no campo racional. Ao lado do princípio da não contradição, o elemento que dá consistência à lógica racional que explica o mundo é o princípio da causalidade. Todo efeito tem uma causa determinada, ou toda causa tem um efeito determinado e, por isso, podem ser conhecidos, pois este encadeamento produz um antes que produz um depois. Assim, a água molha; o fogo queima. Essa relação entre a água e o molhar é necessária, isto é, não pode ser diferente do que é. Sem esse princípio, não seria possível a compreensão da realidade. Viver sem o princípio da

---

<sup>101</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.214.

<sup>102</sup> MARTINS. *O moderno teatro de Qorpo-Santo*, p.36.

causalidade equivaleria a entrar em um labirinto e aí se perder para sempre. Podemos afirmar que o mundo qorpo-santense é semelhante ao mundo descrito por Borges:

Os homens desse planeta concebem o universo como uma série de processos mentais, que não se desenvolvem no espaço, mas de modo sucessivo no tempo. (...) em outras palavras: não concebem que o espacial perdure no tempo. A percepção de uma fumaceira no horizonte e depois do campo incendiado e depois do charuto meio apagado que produziu a queimada é considerada exemplo de associação de idéias.<sup>103</sup>

Deleuze, em seu livro sobre o cinema, *A imagem-tempo*, enfatiza que a passagem do cinema clássico para o moderno é marcada pela passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo. O filósofo propõe conceber uma inversão da concepção tradicional de tempo cronológico, ou seja, uma concepção de tempo não mais baseado na linearidade passado/presente/futuro. Enquanto o cinema clássico subordina o tempo ao movimento, isto é, faz dele a contagem de um movimento a outro, o cinema moderno — a imagem-tempo — promove o inverso: a subordinação do movimento ao tempo.

Aqui, o tempo é encontrado em sua forma pura. Não há mais um antes, um agora e um depois, apenas simultaneidade. Assim, como “atual e virtual” constituem duas faces de um mesmo objeto, passado e presente caminham sempre juntos, como faces de uma mesma imagem. Não que haja indistinção entre os tempos, mas eles simplesmente se tornam indiscerníveis.<sup>104</sup>

Ainda em *A imagem-tempo*, Deleuze aponta para o fato de que Artaud acreditava no cinema à medida que o considerava como algo capaz de revelar a impotência de pensar o que está no cerne do pensamento. O cinema é capaz de provocar o pensamento, ou antes, de se dirigir ao impensável do pensamento.

No cinema moderno, a imagem assume um caráter opaco que barra o espectador de seu pacto com o cinema, que então não é capaz de aceitar passivamente os acontecimentos expostos na tela. Para isso as cenas não possuem um encadeamento lógico ou associativo, a montagem não é contínua. Segundo Deleuze, a montagem descontínua do cinema moderno faz nascer uma *imagem cristal*, capaz de revelar o tempo em seu estado puro, não mais como representação indireta do movimento. Entre

---

<sup>103</sup> BORGES. *Obras completas*, v.1, p.481.

<sup>104</sup> LEVY. *A literatura como experiência do fora*, p.81-82.

duas imagens, na “vertigem do espaçamento”, o avesso das imagens substitui o todo, da mesma maneira que o interstício substitui a associação.

A montagem descontínua, responsável pela representação direta do tempo, é também capaz de forçar o pensamento a pensar.

Já não acreditamos num todo como interioridade do pensamento, nem mesmo aberto; acreditamos numa força de fora que se escava, nos agarra e atrai o dentro. Já não acreditamos numa associação de idéias, nem mesmo transpondo vazios, acreditamos em cortes que adquirem valor absoluto e subordinam qualquer associação.<sup>105</sup>

O que conta agora é o interstício entre as imagens, ou, como diz Deleuze, a imagem nos coloca, acima de tudo, diante do pensamento, ou antes, do impensável de todo pensamento.<sup>106</sup> Pensar é romper com o pensamento racional, não sendo, portanto, a vontade do sujeito que produz o pensamento. A experiência do pensamento não nos leva à razão, mas, ao contrário, leva-nos ao impensado de todo pensamento. O pensamento, segundo Deleuze, é involuntário, é deparar com o não sabido, o não conhecido, uma vez que está submetido ao acaso, que depende de forças estranhas. Precisa de um encontro, de algo que force a pensar, provocando uma estranheza. Sem algo que o violenta, o pensamento não significa nada, deixando-se levar pelas forças do fora.<sup>107</sup>

Nada na *Ensiqlopèdia* escapa à desordem, à deformação, às rupturas da narrativa. Qorpo-Santo barra o leitor/espectador do pacto com a obra, tal como o cinema moderno torna sua imagem opaca, provocando-o a pensar o impensável.

Considerando a *Ensiqlopèdia* de Qorpo-Santo, é possível observar que sua obra procura inventariar o mundo, através de milhares de verbetes e centenas de páginas. No entanto, ao observar o volume IV, deparamo-nos com o conjunto de suas peças, que ele comprimiu em poucas páginas — e ali estão todos os assuntos, todas as coisas do mundo, em um tempo que abarca todas as suas dimensões de uma só vez. A supressão do tempo e a dispersão do sentido deixam o leitor com uma vertiginosa questão: qual o sentido disso? Qual o princípio que governa a ação? Essas indagações remetem à própria noção de *arkhê*, que designa ao mesmo tempo o *começo* e o *comando*. Derrida, em seu livro *Mal de arquivo*, dá-nos uma definição de *arkhê*:

---

<sup>105</sup> DELEUZE. *Cinema II: a imagem-tempo*, p.256.

<sup>106</sup> DELEUZE. *Cinema II: a imagem-tempo*, p.103.

<sup>107</sup> DELEUZE. *Cinema II: a imagem-tempo*, p.224.

Esse nome coordena aparentemente dois princípios em um; um princípio da natureza ou da história, *ali onde as coisas começam* — princípio físico, histórico ou ontológico —, mais o princípio da lei *ali onde* os homens e os deuses *comandam*, *ali onde* se exerce a autoridade, a *ordem social*, *nesse lugar* a partir do qual a ordem é dada — princípio nomológico.<sup>108</sup>

O leitor, naufrago do sentido, se vê compelido a buscar o que é originário, primeiro, principal, primitivo. Em suma: o começo da história. Toma a si a tarefa dos *Arcontes*, os primeiros guardiões dos documentos oficiais, que tinham o poder político de fazer ou de representar a lei, mas tinham também o poder de *interpretar* esses documentos que diziam a lei.<sup>109</sup>

Trata-se, pois, daquilo que Derrida denomina de poder arcôntrico, que concentra também as funções de unificação, identificação, classificação, e que caminha junto com o que ele chama poder de *consignação*: tendência a coordenar um único *corpus* em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal. Como em um arquivo, em que não deve haver dissociação absoluta, heterogeneidade ou segredo que venha a separar, compartimentar os elementos de modo absoluto. Assim, o princípio arcôntrico do arquivo é também um princípio de consignação, isto é, de reunião.<sup>110</sup>

O movimento de juntar e dispersar os fragmentos simula o esforço em reconstruir o todo da obra. Contudo, essa tarefa é sempre adiada pelas “forças demoníacas” que marcam a impossibilidade de reconstituição da unidade. Na peça “O marinheiro escritor”,<sup>111</sup> o mundo apresenta-se simultaneamente ridículo e perigoso. Rapivaldo constata o seu esquecimento, o que não convém a um escritor.

Preciso bem comprar uma carteira; não tenho tomado certos apontamentos, cujos agora estou esquecido, e isto não convém por certo a um escritor da minha altura! É preciso tomar notas para não esquecer. (...) hei-de comprar para tomar notas de todos os fatos importantes que ocorrem e eu sei, vejo ou adivinho. Deixa estar; não me hei-de esquecer! Tenho uma memória de Anjo,

---

<sup>108</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo*, p.11.

<sup>109</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo*, p.13.

<sup>110</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo*, p.13.

<sup>111</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.323-351.

uma reminiscência tal, que talvez não haja igual. Prometo e pretendo cumprir o que acabo de expor; de afirmar; assegurar; etc. etc. e etc.<sup>112</sup>

Derrida traz a noção freudiana de *pulsão de morte* para nomear essa força que trabalha sempre para destruir o arquivo: com a condição de apagar, mas também com vistas a apagar seus “próprios” traços — que já não podem, desde então, ser chamados “próprios”. Ela devora seu arquivo, antes mesmo de tê-lo produzido externamente. Esta pulsão, portanto, parece não apenas anárquica, *anarcônica*, mas, acima de tudo, *anarquívica*, poderíamos dizer, *arquiviolítica*.<sup>113</sup> Daí que, para ele, a pulsão de morte não é um princípio. Na verdade, ela ameaça de fato todo principado, todo primado arcônico, todo desejo de arquivo, isto é, o que ele chama de “mal de arquivo”.

Esta potência arquiviolítica, no dizer de Derrida, não deixa atrás de si nada que lhe seja próximo. Como a pulsão de morte, é também uma pulsão de agressão e de destruição, levando não somente ao esquecimento, à amnésia, à aniquilação da memória, mas também ao apagamento radical. Na verdade, trata-se da erradicação daquilo que não se reduz jamais à *mneme* ou à *anamnesis*, a saber, o arquivo, a consignação, o dispositivo documental ou monumental. Pois o *arquivo* (se esta palavra ou esta figura se estabiliza em alguma significação) não será jamais memória nem anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo existe em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória.<sup>114</sup>

Nessa trama, nossa memória e nossas lembranças são como *icebergs*: “Só vemos a parte que emerge e passa diante de nossos olhos, enquanto imensas terras imersas passam não-vistas e inacessíveis”.<sup>115</sup> Navegando em um universo que se abre e se fecha, o leitor é um naufrago de sua lembrança, tentando visualizar ilhas de terras encobertas por montículos de areia.

Na peça “Duas páginas em branco”, Qorpo-Santo termina a peça com a entrada em cena de um tenente que faz propostas indecorosas a Mancília. Nessa altura, retorna Espertalínio, que convenceu as autoridades de sua inocência. Com um diálogo sem pé nem cabeça, ele se despede do tenente e a peça se conclui com o reencontro amoroso do casal. Mancília diz ao marido que “noivos não comem, senão na cama; não bebem senão na cama. Portanto, vamos para ela e lá o fartarei”. Para a platéia, ela acrescenta

---

<sup>112</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.325.

<sup>113</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo*, p.21.

<sup>114</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo*, p.22.

<sup>115</sup> PÁVITCH citado por WANELLI. *Leituras do hipertexto*, p.50.

que “das duas páginas em branco, eu fui hoje uma escritada; a outra, o meu velhinho há de escrutar amanhã”.<sup>116</sup>

As duas páginas em branco apontam para a existência não apenas de uma ordem secreta que governa os fatos aparentes, mas de uma possível ação dramática paralela à da cena.

A pulsão arquiviolítica não está nunca pessoalmente presente nela mesma e nem em seus efeitos. Ela não deixa nenhum monumento que lhe seja próprio.

Não deixa como herança senão seu simulacro erótico, seu pseudônimo em pintura, seus ídolos sexuais, suas máscaras de sedução: belas impressões.<sup>117</sup>

O fluxo “memória/esquecimento” que marca a leitura da *Ensiqlópédia*, faz o leitor caminhar sempre impelido a voltar atrás para juntar os cacos do sentido. Ao mesmo tempo em que vai conseguindo juntar fragmentos da história pelo caminho, o leitor vai também semeando pedaços de sentido. “É que a interpretação do arquivo não pode esclarecer, ler, interpretar, estabelecer seu objeto, isto é, uma herança dada, senão inscrevendo-se nele, isto é, abrindo-o e enriquecendo-o para então aí ocupar um lugar.

de pleno direito”.<sup>118</sup> Esse aspecto transitório e errante da lembrança humana faz da *Ensiqlopédia* “duas páginas em branco”, fonte inegotável de histórias. Cada narrativa sempre se renova: a cada leitura, novas conexões, um novo percurso, uma nova ordem para os verbetes.

Assim, não é difícil reconhecer, na obra de Qorpo-Santo, a “experiência radical da linguagem”,<sup>119</sup> a aventura sensível de habitar esse “outro lugar”, levando a linguagem ao extremo, expondo os confins da razão, deixando a descoberto a ausência de sentido que torna possível todo sentido. Como afirma Foucault, cabe à ficção — como expressão de uma experiência de linguagem —, “dizer o que não pode ser dito”.<sup>120</sup> Para tanto, a ela se impõe a difícil tarefa de reinstaurar o diálogo entre a razão e a desrazão, na tentativa de encontrar, entre ambas, uma linguagem comum que possa expressar, no limiar do possível, a experiência trágica do homem.

---

<sup>116</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.369.

<sup>117</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo*, p.22.

<sup>118</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo*, p.88.

<sup>119</sup> FOUCAULT. *Raymond Roussel*, p.155.

<sup>120</sup> FOUCAULT. Prefácio à transgressão, p.34.

**CAPÍTULO II**  
**O POETADOR E O MANDATO DA ESCRITA**

Tentaram antropóphagos quaes víboras os filhos comerem-me; meti-os em redomas de fino christal; e cobri-os de ferro: foram salvos.

*Qorpo-Santo*

**E**m uma das páginas do Livro Primeiro da *Ensiqlopèdia*, Qorpo-Santo interroga: “Que pensarão os vindouros do que penso, escrevo e faço?”<sup>121</sup> A consciência do estranhamento que causava em seus contemporâneos<sup>122</sup> e a certeza de que escrevia para a posteridade se inscrevem como interrogantes numa única frase.

Em sua autobiografia, Qorpo-Santo relata a censura sistemática que sofria em tudo que escrevia, e desabafa: “nenhum pensamento de reconhecida utilidade pública que mandava imprimir, que não fosse qualificado – crime! E pelo qual – não houvesse de sofrer alguma pena!”<sup>123</sup> Qorpo-Santo bem sabia que ninguém representaria suas peças; os jornais fechavam-lhe as portas; os homens “sensatos” da comunidade riam-se dele. É ele mesmo quem diz:

### Censura

Minhas obras escritadas  
 Não podem ser censuradas!  
 Pois estão relacionadas  
 Com as coisas enxergadas!

<sup>121</sup> QORPO-SANTO citado por MARQUES. Escritos sobre um Qorpo, p.25.

<sup>122</sup> Um contemporâneo de Qorpo-Santo nos dá um belo e tocante retrato de sua figura: “Era alto, magro, moreno, de uma palidez de morte. Usava a cabeleira comprida, como os velhos artistas da Renascença. Trajava calças brancas, sobrecasaca preta, toda abotoada como uma farda, bengala grossa para afugentar os cães, e chapéu alto, de seda lustroso. Andava sempre, na rua apressado como se fosse tirar o pai da força. Fora muitos anos mestre-escola da roça, mas com certo preparo não vulgar que o punha em destaque. Tomou muito a sério as suas obrigações, cumprindo religiosamente os seus deveres. Por onde andou, deixou bom nome pela sua conduta irrepreensível, não só na vida íntima, como no cargo que exercia. Nos últimos anos já não regulava com acerto. Deu-lhe mania de fazer versos de pé quebrado e sem nexo. (...) Era todo metido a aparecer nos jornais ainda mesmo que a colaboração custasse dinheiro. O que queria era ver o seu nome em letra de forma. Era uma mania como outra qualquer. (...) Os que conheceram de perto o Qorpo-Santo, desde o tempo em que regia uma sala pública, falam dele nos melhores termos, não só quanto a sua competência como velho mestre, mas também quanto aos seus sentimentos. Não tinha rasgos de generosidade, porque não os podia ter, mas servia sempre os pequenos nos seus apuros, procurando ocultar os benéficos que fazia. Era simples, modesto e bom, buscando espalhar o bem ao redor de si, sem alarde. Quando a luz da razão se apagou no seu cérebro, tornou-se então tristonho, taciturno, fugindo da convivência dos mais. Sentia-se bem só, na solidão, a fumar o seu cigarro de palha com fumo crioulo. E passava, assim, horas e horas, completamente estranho a tudo que o cercava, na indiferença da sua desgraça.” PORTO ALEGRE citado por FRAGA. *Qorpo-Santo: surrealismo ou absurdo?*, p.45.

<sup>123</sup> QORPO-SANTO citado por CESAR. Estudo crítico, p.15.

Delas são – fiel retrato,  
Qual de fotografia ato!<sup>124</sup>

O escritor, que já tinha alguma atividade literária, intensificou-a de modo inusitado e passou a escrever febrilmente o que lhe vinha à cabeça, num período em que a sua “ingrata e nojenta imaginação” obrigou-o a trabalhar com incrível rapidez, produzindo com fúria catártica. Escrevia uma peça num único dia e algumas mesmo em poucas horas de trabalho, e em *seis meses* escreveu, pelo menos, dezesseis das dezessete peças de teatro hoje conhecidas e passou a produzir os textos que irão fazer parte da sua obra *Ensiqlopèdia ou seis mezes de uma enfermidade*, que, em sua edição original, foi impressa em sua gráfica.<sup>125</sup>

A febre de escritura ocorre paralela ao empenho do escritor em produzir uma reforma gramatical e ortográfica da língua portuguesa. Qorpo-Santo elaborara para uso próprio um “dicionário de algibeira”, do qual não se tem notícia. As dificuldades materiais não lhe impediram de encontrar soluções para continuar seu trabalho e conseguir imprimir seus manuscritos. Fundou a Tipografia Qorpo-Santo, pela qual publicou seus textos, tornando-se o editor de si mesmo. Foi possivelmente o responsável pelo primeiro anúncio luminoso de Porto Alegre, instalando sobre a porta de sua tipografia um caixote em que recortara as palavras TIPOGRAFIA QORPO-SANTO e que enchia de velas durante a noite, fazendo o anúncio brilhar na escuridão.<sup>126</sup> Era proprietário, redator, editor, articulista e repórter do jornal. Em sua tipografia, passou também a exercer a função de tipógrafo, o que lhe permitiria conhecer detalhadamente o processo de composição livresca que tanto influenciaria alguns de seus melhores poemas sobre a escrita literária. Passou a editar um jornal – *A Justiça* – para defender suas idéias e também para se defender das “acusações” de sua insanidade mental.

Essa compulsão de escritura culmina em sua interdição: mesmo não sendo explícito o tipo de problema sofrido pelo escritor, foi classificada como “monomania” pelos médicos que o tiveram sob observação. Qorpo-Santo não se aquietou: fez o que pode para afastar de seu caminho o entrave judicial, sem, entretanto, obter sucesso. Desta forma, Qorpo-Santo teve de submeter-se ao veredito judicial que o interditou,

---

<sup>124</sup> QORPO-SANTO. *Poemas*, p.62.

<sup>125</sup> FRAGA. *Qorpo-Santo: surrealismo ou absurdo?*, p.22.

<sup>126</sup> AGUIAR. *Os homens precários: inovação e convenção na dramaturgia de Qorpo-Santo*, p.25.

condição em que permaneceria até o fim da vida.<sup>127</sup> Entretanto, perseverava no ato insensato de escrever. Nos “Autobigráficos”, afirma:

Lendo alguém um escrito meu com as regras ortográficas que estabeleci, perguntou-me se eu padecia dos nervos.

Respondi-lhe – Nervos, é moléstia do corpo; o fato porém de eu não poder escrever com uma ortografia insada de erros, e sim com outra mais simples, mais fácil, e mais conforme a boa razão, se é enfermidade asseguro-lhe que é da alma e não do corpo.<sup>128</sup>

O escritor busca elucidar aqui, o mal de que está acometido: a enfermidade não está aí descartada, mas “se é enfermidade asseguro-lhe que é da alma e não do corpo”. Coloca-se, aqui, dessa forma, um aspecto de enorme importância para este estudo. Se não se pode descartar que Qorpo-Santo padecia de alguma enfermidade, esta se inscreve no âmbito das *enfermidades da alma*, o que inscreve o autor no campo da literatura, como alguém tomado pela paixão da escrita. O termo grego *nosos* diz respeito à doença como realidade objetiva inscrita no real do corpo, que não se confunde com o termo *pathos*, que se refere à capacidade de *acometer* um indivíduo e conduzi-lo passivamente a uma certa forma de padecimento. *Pathos* refere-se antes de tudo a um estado anímico bastante particular e que não se reduz ao espectro das emoções, mas um estado de sofrimento, de grande padecimento das paixões próprias à alma (no sentido de um apaixonamento que pode mover ou cegar). O *pathos* movimenta o sujeito em uma busca e dá sentido às suas ações.

Essa condição de estar passivamente afetado por algo da ordem da paixão nos leva à idéia grega de *atè* – a loucura sagrada. A noção de *atè* na Grécia arcaica tinha o caráter de um desastre, de uma desgraça objetiva intervindo na vida de um indivíduo. A *atè* é, portanto, marcada por certa concepção de paixão. Ela ocorria por interferência direta de algo transcendente ao sujeito: a vontade dos deuses. Era o destino, representado pela figura onipotente das Moiras, às quais, segundo supunham, o próprio Zeus estaria submetido; elas decidiam pela existência de cada mortal, nada cabendo a estes, a não ser a resignação frente a essas vontades superiores contra as quais não poderiam lutar. Este seria o efeito do insondável destino sobre a existência dos humanos e contra essa determinação era vão e inútil o orgulhoso assomo da *hybris*.

---

<sup>127</sup> CESAR. Estudo crítico, p.44.

<sup>128</sup> QORPO-SANTO. *Miscelânea quiriosa*, p.95.

A noção grega de *atè*, segundo Vernant (1999, p. 36),<sup>129</sup> refere-se a uma “força demoníaca de poluição e, no interior do homem, como um desvario do espírito”. O indivíduo age, porém, tomado por essa força sinistra que se desencadeou: ele comete o ato e, ao mesmo tempo, é vítima deste. De acordo com Vernant, “em lugar de emanar do agente como sua fonte, a ação o envolve e arrasta, englobando-o numa potência que escapa a ele, tanto que se estende, no espaço e no tempo, muito além de sua pessoa. O agente está preso na ação. Não é o seu autor. Permanece incluso nela”.<sup>130</sup>

A noção de *atè* causa estranheza a nossa consciência jurídica moderna, na qual o conceito de responsabilidade do sujeito em relação ao ato cometido encontra-se estabelecido. Em nossa concepção contemporânea, a responsabilidade do ato é imputada ao indivíduo, seja esse ato considerado bom ou mal. Só em casos específicos e claros de comprometimento psicológico do indivíduo é que a responsabilidade individual do ato é minimizada.

Por *atè*, os gregos antigos entendiam uma força sinistra, uma nuvem escura, que penetra o sujeito, como se fora um deus a possuir seu íntimo e engendra o ato criminoso da ‘*hybris*’, isto é, não só o crime, como o homicídio, mas também a arrogância humana de querer se comparar aos deuses. Essa força parece ao sujeito como algo exterior a ele mesmo, “identifica-se com a força nefasta de uma poluição que, nascida de faltas antigas, é transmitida de geração a geração”.<sup>131</sup> A loucura fraticida de Etéocles<sup>132</sup> não é a expressão de seu caráter. Etéocles aparece como um personagem político, ponderado, capaz de convivência com seus concidadãos. Porém, diante de Polinice seu caráter político é dobrado pela *atè* que o acomete e engendra atos nefastos.

Sob a perspectiva da arrogância ou orgulho humano de querer ser como os deuses, a loucura passa a ser considerada como decorrente da *hybris*, do excesso ou da desmedida: quando o homem, senhor de sua vontade, embriaga-se com suas próprias ambições, esquecendo-se de sua humanidade e passando a se comparar aos deuses, desejoso de compartilhar da bem-aventurança dos deuses, ele perde-se em sua arrogância e passa a sofrer em consequência de seus excessos. Esse sofrimento decorre tanto do decreto divino que pune a arrogância humana quanto dos desastres acarretados pela insensatez da *hybris*. As noções de *atè* e de *hybris* imbricam-se na discussão acerca do temeroso tema do destino, no qual ambas são marcadas por forte pessimismo em

<sup>129</sup> VERNANT. *Mito e tragédia na Grécia antiga*, p.36.

<sup>130</sup> VERNANT. *Mito e tragédia na Grécia antiga*, p.36.

<sup>131</sup> VERNANT. *Mito e tragédia na Grécia antiga*, p.14.

<sup>132</sup> Personagem da peça *Os sete contra Tebas*, de Ésquilo.

relação à ação humana. No entanto, não se pode deixar de salientar o caráter ambíguo dessas noções. De um lado, a idéia do decreto divino da morte, da perda, da falta, do castigo que se segue à ação do homem e, de outro, a noção de responsabilidade moral do homem, na condução de sua vida.

O homem é um ser efêmero (ser de um dia), mas ele não se conforma a esse destino e por isso desafia os deuses, seres bem-aventurados e imortais. A essa arrogância e talvez desvario, a essa *hybris*, os deuses respondem com o decreto da morte, isto é, com a determinação do castigo. A ambigüidade está no fato de que, se o homem se conformasse ao seu destino efêmero, ele pouco se diferenciaria do animal e, ao não se conformar, ele submete-se à ira divina, mas constrói a cidade e, de uma forma ou de outra, eleva-se para regiões mais próximas da morada dos deuses.

A idéia de responsabilidade moral do ato humano, ou seja, da responsabilidade individual do ato ou, em outros termos, a idéia do homem como agente de seus atos será desenvolvida na Grécia antiga a partir do advento da cidade, da filosofia e da criação dos tribunais. Na passagem entre a Grécia arcaica e a Grécia clássica, ocorre uma transformação dessas duas noções. A *atè* perde parte de sua influência como manifestação de um destino cego, que age no sujeito à sua revelia, e ganha força a noção de *hybris* como esforço humano de construir ou de conduzir o seu destino. Essa tarefa é cheia de desafios ingentes e nem sempre o homem acerta a medida. Talvez já seja desmedido o esforço de querer se aproximar dos deuses e disso resulta a tensão que acompanha sempre essa discussão.<sup>133</sup>

Vaz afirma que se podem distinguir dois tipos de pensamento sobre o destino na Antiguidade: o pensamento pessimista, “que domina a época arcaica, acentua a inexorabilidade do destino e, diante dele, o desamparo do homem e o vão e inútil assomo da *hybris*”,<sup>134</sup> e o pensamento moralista, mais otimista, “que acabará prevalecendo na idade clássica, e funda-se sobre a descoberta da responsabilidade pessoal, tentando circunscrever a esfera da realidade sobre a qual o homem pode estender seu poder de escolha e, portanto, ver-se imputado um mérito ou um demérito”.<sup>135</sup> As discussões acerca do destino são importantes até hoje na antropologia filosófica. No âmbito da literatura, há a discussão acerca da determinação do ato de escrever. Esse ato é um mandato? Se o for, é um mandato de quem? O escritor escreve por uma decisão simples da vontade? Qual é o papel da paixão no ato da escrita? Em

<sup>133</sup> Cf. LIMA VAZ. *Antropologia filosófica*.

<sup>134</sup> LIMA VAZ. *Antropologia filosófica*, p.29.

<sup>135</sup> LIMA VAZ. *Antropologia filosófica*, p.30.

que limites as nossas noções jurídicas de responsabilidade podem circunscrever o ato da escrita?

“A obra poética não pode receber da lei, sob nenhuma das suas formas, política, moral, humana ou não, provisória ou eterna, qualquer decisão que a limite, qualquer intimação que lhe atribua uma morada. A obra de arte não teme nada da lei”.<sup>136</sup> Escrever situa-se, pois, na imprudência e na temeridade de um movimento de pura paixão, vicissitude e risco a que se expõe aquele que escreve. “Arrasta-nos aqui para uma região onde as regras nos abandonam, onde a moral se cala, onde já não há direito nem dever, onde a boa ou a má consciência não traz consolo nem remorso”, como diz Blanchot.<sup>137</sup>

Parece que Qorpo-Santo, acometido pela *atè*, realidade estranha e exterior a ele, entrega-se aos desvarios da *hybris*. E não sabendo por que escrevia, faz esta declaração de inteira obediência a seu destino: “Não sei, porém o que me inspirou a continuar no mais improfícuo trabalho”.<sup>138</sup> Isso não quer dizer que aquele que escreve tenha o direito de escapar às consequências, invocando a paixão como uma desculpa. O escritor deve responder por essa irresponsabilidade, “deve responder por ela sem a pôr em causa, sem a traír, ela é algo secreto até para si próprio”.<sup>139</sup>

A inocência não pertence ao escritor: pertence ao lugar que ocupa e que ocupa falsovelmente. Mas por “movimento demasiado forte, o escritor é atraído por essa estranha linguagem, para um espaço onde a verdade falta, onde os limites desaparecem, onde somos entregues à exorbitância”.<sup>140</sup> Qorpo-Santo entrega-se, pois, a essa exorbitância e nela espraia-se na forma da *Ensiqlopèdia*. Seus contemporâneos, entretanto, verão nele apenas um doente de nervos e, além do acometimento da paixão, o autor se verá interditado no exercício de sua cidadania.

Qorpo-Santo entrega-se à escrita, “essa estranha linguagem”, como diz Blanchot.<sup>141</sup> No diálogo *Fedro*, Platão evoca a escrita para condená-la. Sócrates conta a história do deus egípcio Theuth, o qual teria sido o inventor dos números e do cálculo, da geometria e da astronomia, do jogo de damas e de dados, e sobretudo da escrita. O deus, então, resolveu mostrar suas invenções ao rei de todo o Egito, Tamos, um duplo do deus Amon, que governava a cidade egípcia de Tebas. Theuth apresentou a escrita como um instrumento de grande valia, como reforço da memória e que deveria ser

<sup>136</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p.36.

<sup>137</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p.36.

<sup>138</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.67.

<sup>139</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p.36.

<sup>140</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p.184.

<sup>141</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p.184.

ensinado aos egípcios. Tamos elogiou a invenção de Theuth, mas lhe lembrou que a escrita não ajudava no reforço da memória. Pelo contrário, ela tornaria a memória menos eficiente, pois os homens delegariam aos escritos a guarda da memória, que seria negligenciada. Quando muito, a escrita seria um reforço para a reminiscência.

No diálogo, Sócrates chama a nossa atenção para a proximidade entre a pintura e a palavra escrita. Na pintura aparece, por exemplo, a figura vívida de uma pessoa. No entanto, essa figura é muda, não dá nenhuma resposta se inquirida e nem é capaz de se defender, se ofendida. O mesmo, segundo Sócrates, ocorre com a escrita. Ela rola pelo mundo sem que seja capaz de responder a nada e nem se acerca de quem seria conveniente se aproximar. Ela fala, mas ninguém está ali atrás da palavra.<sup>142</sup>

Sócrates diz:

É isso precisamente, Fedro, o que a escrita tem de estranho e que a torna muito semelhante à pintura. Os produtos desta apresentam-se na verdade como seres vivos, mas, se lhes perguntas alguma coisa, respondem-te com um silêncio cheio de gravidade. O mesmo sucede também com os discursos escritos. Poderá parecer-te que o pensamento anima o que dizem; no entanto, se, movido pelo desejo de aprender, os interrogares sobre o que acabam de dizer, revelam-te uma única coisa e sempre a mesma. E uma vez escrito, cada discurso rola por todos os lugares, apresentam-se sempre do mesmo modo, tanto a quem o deseja ouvir como ainda a quem não mostra interesse algum. Não sabe, por outro lado, a quem deve falar e a quem não deve. Além disso, maltratado e insultado injustamente, necessita da ajuda do seu autor, uma vez que não é capaz de se defender e socorrer a si mesmo.<sup>143</sup>

Sócrates propõe que nos distanciemos o máximo possível dessa estranha linguagem, palavra morta, palavra escrita, como uma perigosa doença, que nos mantenhamos na verdadeira linguagem, a linguagem falada, em que a palavra está segura de encontrar uma garantia de vida. Maurice Blanchot, em seu texto *A besta de Lascaux*, comenta que

o que lhe surpreende [a Sócatres], então, o que lhe parece “terrível” é, tanto na escrita como na pintura, o silêncio, silêncio majestoso, mutismo em si mesmo inumano e que faz passar na arte o estremecimento das forças

---

<sup>142</sup> PLATÃO. *Fedro*, p.120.

<sup>143</sup> PLATÃO. *Fedro*, p.122.

sagradas, essas forças que, pelo horror e pelo terror, abrem o homem para regiões estranhas.<sup>144</sup>

O que deixa Sócrates aturdido é o silêncio que fala. Tal como o embaraço experimentado diante da obra de arte, não se pode saber de onde vem a palavra escrita, quem fala através dela: “Por detrás da palavra escrita, ninguém está presente, mas ela dá voz à ausência, como no oráculo, onde fala o divino, o próprio deus nunca está presente em sua palavra, e é a ausência de deus que fala então”.<sup>145</sup> Se Sócrates propõe que nos afastemos da escrita, por outro lado Blanchot aprofunda a reflexão sobre ela, sobre a voz que fala na escrita, e procura sondar os seus segredos.

Ele então se pergunta: “mas por que razão, se ela não tem nada a dizer, não diz nada efetivamente?” E ele mesmo reponde:

É que só podemos contentar-nos em não dizer nada quando nada é quase nada, mas no seu caso parece tratar-se de uma nulidade tão radical que, pela desmedida que representa, pelo perigo de que é a aproximação e pela tensão que provoca, exige, como para se libertar, a formação de uma palavra inicial que agaste as palavras que dizem alguma coisa.<sup>146</sup> (BLANCHOT, 1984, p. 46)

O que a obra parece exigir é a busca de origem, “onde a possibilidade se joga, onde o risco é essencial, onde o fracasso ameaça, é para onde ela impele o artista, para longe dela e para longe de sua realização”.<sup>147</sup> Está aí o tormento mágico, que se trai necessariamente:

A coisa escrita aparece essencialmente próxima da palavra sagrada, de cuja estranheza ela parece ser a portadora da obra, da qual ela herda a desmedida, o risco, a força que escapa a qualquer cálculo e que recusa toda garantia. Como a palavra sagrada, o que está escrito vem não se sabe de onde, é sem autor, sem origem e, desse modo, envia a algo mais original.<sup>148</sup>

---

<sup>144</sup> BLANCHOT. *A besta de Lascaux*, p.16.

<sup>145</sup> BLANCHOT. *A besta de Lascaux*, p.15.

<sup>146</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p.46.

<sup>147</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p.186.

<sup>148</sup> BLANCHOT. *A besta de Lascaux*, p.8.

Linguagem impessoal, sem origem, a palavra pura reenvia ao sagrado. Os homens antigos, comenta Sócrates, diziam ouvir a voz do carvalho ou de uma rocha, e para eles, a única coisa importante era que se lhes dissesse a verdade, diante desta voz se acreditavam diante de profecias, ou seja, da palavra sagrada.<sup>149</sup> Para Sócrates seria ingênuo acreditar que a coisa escrita pudesse fazer mais que recordar a fala sagrada, embora ele permaneça aturdido diante do silêncio implicado no oráculo, no qual o deus que fala está ausente. Blanchot, no entanto, acredita que a coisa escrita está “essencialmente próxima da palavra sagrada”: há na escrita algo dessa coisa sem origem do oráculo, há a ausência, o silêncio, que fala no lugar do deus, do sagrado. O estranhamento que afasta Sócrates da palavra escrita é exatamente o que atrai Blanchot para ela.

A busca da origem da escrita de Qorpo-Santo não se distancia da visão do homem primitivo:

Picando fumo para um cigarro, pedia não me lembro o que em meu espírito: o ruído produzido pelo ato de picar, exprimia: – Já tem, já tem, já tem... penso já haver escrito que este, e fatos idênticos provam a veracidade das seguintes palavras de nosso Marica: Tudo fala na Natureza para quem tem ouvidos.<sup>150</sup>

Para Qorpo-Santo tudo faz barulho: “Passo momentos em que cousa nenhuma se move na natureza, ou em meu próprio corpo, que me não desperte ou sugira um novo pensamento. Passo momentos em que sinto; em que me – parece – que tudo sente; que tudo é sensível”.<sup>151</sup> O nosso “poetador” sofre, sofre de tanto sentir as coisas, sofre de cada uma e de todas juntas, e em nada pode negligenciar: “O que escrevo é por mim reconhecido ou experimentado”,<sup>152</sup> diz ele, de forma que só conta o momento da experiência, só importa o traço anônimo, visível de uma ausência sem reserva. O que aqui é abordado é essa fala neutra, indistinta, que é o ser da fala, que toca o momento em que a linguagem não está disponível. Não que o poeta pense incessantemente em todas as coisas – elas é que pensam nele. Estão nele, dominam-no. Assim, ele diz: “Importunas vozes atormentam, dia e noite, sem cessar”.<sup>153</sup> “Isso é sem fim”, diz Blanchot, “isso fala, isso não pára de falar, linguagem sem silêncio, porque nela o

---

<sup>149</sup> PLATÃO. *Fedro*, p.121.

<sup>150</sup> QORPO-SANTO. *Miscelânea quiriosa*, p.43.

<sup>151</sup> QORPO-SANTO. *Miscelânea quiriosa*, p.47.

<sup>152</sup> QORPO-SANTO. *Miscelânea quiriosa*, p.32.

<sup>153</sup> QORPO-SANTO. *Miscelânea quiriosa*, p.67.

silêncio se fala”.<sup>154</sup> “O escritor só descansa quando não tem o que escrever”, diz Qorpo-Santo.<sup>155</sup>

É nesse desespero laborioso, infatigável, que Qorpo-Santo interroga: “Pode-se alguém matar – escrevendo sem cessar?”<sup>156</sup> Experiência desmedida, “tão grave que o artista persegue-a até o fim e, em desespero de causa, preocupado ao mesmo tempo com o essencial, produz a obra em pleno dia, procura exprimi-la diretamente”.<sup>157</sup> É o próprio Qorpo-Santo que fala:

Origem

Versos maquinalmente,  
Alguns as penas farão;  
Muitos de inspiração  
Muitos mais – composição.

Eu juro que sempre assim acontece;  
Que o livro cresce  
De todos os modos!<sup>158</sup>

A propósito dessa mesma questão, Blanchot evoca Rilke que, infinitamente atormentado, “comenta que, quando escrevia *O Livro das Horas*, teve a impressão de que não poderia parar de escrever”.<sup>159</sup> Outro artista também evocado por Blanchot é Van Gogh, que relata que não podia mais parar de trabalhar. O que impressiona na escrita de Qorpo-Santo é que ele não conseguia parar de escrever e diz: “por mais que eu não queira escrever, estou sempre a escrever. Que diabo de vida!”.<sup>160</sup> “É esse caráter de exigência sem saída que obriga o artista a não se desviar dela e a sustentar-lhe misteriosamente seu aspecto desmedido”, nos diz Blanchot.<sup>161</sup> Àqueles que escrevem, essa linguagem sem silêncio diz:

---

<sup>154</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p.181.

<sup>155</sup> QORPO-SANTO. *Miscelânea quiriosa*, p.33.

<sup>156</sup> QORPO-SANTO. *Miscelânea quiriosa*, p.36.

<sup>157</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p.186.

<sup>158</sup> QORPO-SANTO. *Poemas*, p.68.

<sup>159</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p.181.

<sup>160</sup> QORPO-SANTO. *Miscelânea quiriosa*, p.110.

<sup>161</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p.186.

Dou-te a chave de todas as palavras. Promessa maravilhosa, promessa que cada um se apressa a interpretar como se tivesse sido dito: Terás todas as palavras. Mas foi-lhe prometido ainda mais: não só a totalidade da fala, mas a fala como origem, o puro jorro da origem, onde falar precede, não tal ou tal fala, mas a possibilidade da fala, onde falar se precede sempre a si mesmo.<sup>162</sup>

O escritor acredita, então, dispor das palavras e desse lugar onde a fala escapa a toda divisão. E, nessa fala original, puro indeterminado, que pode dar voz e fala a tudo, tudo pode dizer. Qorpo-Santo escreve: “Palavras não faltam/ Para eu rimar/ Todos que quero/ Versos escritar”.<sup>163</sup> E, querendo fazer a obra, debatendo-se com essa palavra sagrada, sem autor, sem origem, tenta conciliar o irreconciliável:

Á meia noite  
 Com lápis rombudo escrevo  
 Por falta de canivete  
 Mas inda assim me diverte  
 Borrões que a fazer m’atrevo.  
 Enquanto andar a galope,  
 Quer como compositor,  
 Quer como poetador,  
 Não preciso envelope.  
 Eu sou vida  
 Eu não sou morte.  
 Esta é a sorte.  
 É minha lida.<sup>164</sup>

Mas o escrever não é sem vicissitudes... Não se trata de uma tarefa fácil ou de uma simples decisão. Aquele que se sente nessa região “onde falar precede, não tal ou tal fala, mas a possibilidade da fala, onde falar se precede sempre a si mesmo”,<sup>165</sup> corre o risco de se aniquilar se não tentar conciliar o irreconciliável, se não se dispuser a escrever, portanto; de sorte que o escritor é, ao mesmo tempo, livre para escrever e prisioneiro de sua potência de escrita. E, na incapacidade de se deixar cair e de se deixar aniquilar, Qorpo-Santo parece ter se conciliado com as potências demoníacas que o

<sup>162</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p.181.

<sup>163</sup> QORPO-SANTO. *Poemas*, p.68.

<sup>164</sup> QORPO-SANTO. *Miscelânea quiriosa*, p.43.

<sup>165</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p.181.

impelem à escrita, revelando uma certa intimidade com o destino. Esta é a lida, esta é a sorte: escrever é o interminável, o incessante. Somente se escreve fazendo calar “o murmúrio” incessante. A escrita, prossegue Blanchot, “é a afirmação dessa linguagem sem silêncio, desse murmúrio infinito, aberto junto de nós, sob a nossa fala comum e que parece uma fonte inesgotável”.<sup>166</sup> O que Qorpo-Santo procura traduzir em versos:

Voz  
 Dormindo estava  
 E eu não sonhava.  
 Uma voz soou-me:  
 Ouvi, acordou-se!

Ao papel (levantei-me)  
 Escrever fui o que ledes;  
 Quartetos que aqui tu vedes.  
 Para cama tornei-me!

Não mais ouvi soar a voz,  
 Nem padeci vigílias,  
 O sono dormi tranqüilo,  
 Pergunto: que foi aquilo?

Do céu – viria,  
 Da terra – seria,  
 Voz que ouvi, senti,  
 Soou, me-levantou!?

Ou lá do inferno  
 Algum demônio,  
 De mim se-lembraria;  
 Tão perto – falaria!?

Sem dúvida – d’alguma parte  
 A estridora voz veio  
 Não – acaso fez soar

---

<sup>166</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p.181.

A meu ouvido despertar.<sup>167</sup>

Assim, isso não pode calar, essa fala errante não pode ter fim, e o escritor, para defender-se, acaba por escrever verdadeiramente, pois, no dizer de Blanchot,

escrever somente começa quando escrever é abordar aquele ponto em que nada se revela, em que, no seio da dissimulação, falar ainda não é mais que a sombra da fala, linguagem que ainda não é mais que a sua imagem, linguagem imaginária e linguagem do imaginário, aquela que ninguém fala, murmúrio do incessante e do interminável a que é preciso impor silêncio se se quiser, enfim, que se faça ouvir.<sup>168</sup>

Aqui poderíamos ouvir novamente Blanchot:

Escreverei livremente, certo de que essa narrativa só diz respeito a mim mesmo. Na verdade, ela poderia caber em dez palavras. É o que a torna medonha. Existem dez palavras que posso dizer. (...) estou quase certo de que as palavras, que não deveriam ser escritas serão escritas.<sup>169</sup>

“Escrever livremente” e, no entanto, saber que a narrativa poderia “cabrer em dez palavras”. Porém, o que Qorpo-Santo escreve é uma *enciclopédia*, que contém textos dos mais diversos gêneros literários, como a poesia, o teatro, a crônica, a biografia e a prosa, “uma panacéia universal; [onde] encontram-se remédios para todos os males”.

Na verdade, o escritor nunca sabe que a obra está realizada, o que ele terminou em um livro recomeçará num outro e, não sendo capaz de por um fim à obra, é capaz de fazer dela um trabalho fechado mas sem fim, cujo inacabamento desenvolve o domínio do espírito, exprime esse domínio, desenvolvendo-o sob a forma de poder. Trata-se do que Blanchot denominou de o *eterno recomeço*, que toca o infinito da obra. O escritor escreve livremente, certo de que a narrativa caberia em dez palavras, mas acaba por adentrar o labirinto vertiginoso do infinito da obra. Blanchot diz que o infinito da obra é simplesmente o infinito do próprio espírito e que o espírito quer realizar-se numa única obra, em vez de realizar-se no infinito das obras e no movimento da história. Porém, o mesmo Blanchot adverte que a “obra – a obra de arte, a obra literária – não é acabada e nem inacabada: ela é”. E completa:

---

<sup>167</sup> QORPO-SANTO. *Poemas*, p.251-252.

<sup>168</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p.42.

<sup>169</sup> BLANCHOT. *Pena de morte*, p.10.

quem quer fazê-la exprimir algo mais, nada encontra, descobre que ela nada exprime. Aquele que vive na dependência da obra, seja para escrevê-la, seja para lê-la, pertence à solidão do que só a palavra ser exprime: palavra que a linguagem abriga dissimulando-a ou faz aparecer quando se oculta no vazio silencioso da obra.<sup>170</sup>

Assim, o escritor pertence à obra, porém, ao escritor apenas pertence o livro, um punhado de páginas escritas, que sempre deve ser recomeçado, na vã ilusão de ser completado. E ele se põe a escrever...

#### Página

Está cheia, mais não cabe.  
 Portanto aqui se esta acabe,  
 A folha viro, e se puder,  
 Mais inda hei de escrever!<sup>171</sup>

Na realidade, o que parece um meio fácil, o ato de escrever, é, na verdade, a dissimulação de uma exigência extrema. No proferimento da personagem Impertinente, na comédia “As relações naturais”, Qorpo-Santo depara-se com essa exigência que o obriga a escrever:

Leve o diabo esta vida de escritor! É melhor ser comediante! Estou só a escrever, a escrever de novo, e sem nada ler; sem nada ver. (...) Irra! Irra!  
 Com todos os diabos! Vivo qual burro de carga a trabalhar! A trabalhar!  
 Sempre a me incomodar! E sem nada gozar! – Não quero mais! Não quero mais! E não quero mais! Já disse! Já disse! E hei de cumpri-lo! Cumpri-lo!  
 Sim! Sim! Está dito! Aqui escrito está feito; e dentro do peito!<sup>172</sup>

Se o escritor não quer mais, por que escreve? O que o obriga a escrever? Que *mandato* se anuncia aí, contra o qual o escritor se debate, e acaba por consentir, dizendo: “Hei de cumpri-lo! Está dito! Aqui escrito está feito; e dentro do peito!”

<sup>170</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p.12.

<sup>171</sup> QORPO-SANTO. *Poemas*, p.68.

<sup>172</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.67-68.

Segundo Blanchot, “a escrita infelizmente é um enigma, não há oráculo e ninguém está em condições de lhe fazer perguntas: sou obrigado a escrever?”<sup>173</sup> (BLANCHOT, 1984, p. 36) “É um mandato”, dirá Rilke, “de acordo com a minha natureza, não posso deixar de assumir um mandato que ninguém me atribui, vivo nesta contradição, e não posso deixar de viver em contradição”.<sup>174</sup> Mas a contradição que espera o escritor é mais forte, diz Blanchot, “ele não pode assumi-lo, ninguém lho atribuiu, o que quer dizer que tem de se tornar ninguém para o acolher”.<sup>175</sup>

Na peça “Começos de outra comédia que denominarei de: A impossibilidade da santificação; ou a santificação transformada”, Qorpo-Santo diz:

E assim me resolveria a proceder, se o isolamento ou a vida assim me fosse agradável; ela o não é, nem creio que jamais possa ser. É contrária à minha atual organização, e tanto basta; forçar-me a tal é forçar-me a uma pena! Além disso – é viver forçado, e de conseguinte – contrário à natureza humana! E repetirei – tanto basta para ninguém querê-la. Deus não aprova! O que lucrará a Humanidade com meia dúzia de folhas escritas!? E o lucro em escrevendo-as!? Parece-me um tempo verdadeiramente perdido. Entretanto, tenho sido e ainda vou sendo forçado a essa pena ou perda! Qual será e quando se me dará a compensação desta perda?! Será amanhã, depois, passado um mês; quando? E qual? Só Deus sabe!... Ah! Recordo agora a promessa que fiz em 1863 – ilustrar meus similhantes até completar um século de existência neste globo de argila!<sup>176</sup>

O escritor descreve o atormentado combate a que chama vida: o que lucrará a Humanidade com meia dúzia de folhas escritas!? Com uma espécie de lucidez sarcástica, e em seguida impelida por movimentos de sofrimento extremo, em que se ouve gritar a miséria: “É viver forçado!” E, ser contrário à natureza humana, o escritorvê-se forçado a essa pena ou perda.

As palavras nada podem contra a palavra mais original, tudo o que podem é deixá-la livre. “Para nos deixar livres? E, contudo não livres, nem privados de liberdade, como se nos atraísse para um ponto onde esgotado o ar do possível, se nos oferece a relação nua que não é poder, que precede toda a possibilidade de relação”.<sup>177</sup> A liberdade

<sup>173</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p.36.

<sup>174</sup> RILKE citado por BLANCHOT. *O livro por vir*, p.38.

<sup>175</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p.38.

<sup>176</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.307.

<sup>177</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p.36.

está ligada ao possível, contém o poder humano levado ao extremo. Mas se trata de uma relação que não é poder de linguagem, que não se cumpre como poder. Aquele que escreve experimenta uma enorme necessidade de agarrar o lápis, de fazê-lo, e exaurir-se nisso. Trata-se de uma ordem, uma exigência imperiosa:

A mão de um escritor, a mão de alguém que escreve, que empunha o lápis, a pena, a caneta, fazendo-a vibrar, avançando com sua ponta qual uma arma, a lâmina de um estilete, essa mão, ela está só, destacada, não obedece senão ao próprio gesto a que foi entregue – escrever. Por mais que se esforce, um escritor jamais será senhor de sua caneta, dessa mão que desliza sobre um ritmo, sobre um tempo ainda inconcebíveis.<sup>178</sup>

Experiência também de Qorpo-Santo: “Nas minhas mãos – o que devo fazer; Ponde, em meus lábios – o que devo falar; Em minha pena – o que devo escrever!”.<sup>179</sup> O escritor parece senhor de sua caneta, pode tornar-se capaz de um grande domínio sobre as palavras, sobre o que deseja fazê-las exprimir. Mas não se trata de escritura espontânea, na qual a mão soberana teria o poder de escrever. Atender à exigência extrema é atingir o instante em que não é mais possível escolher, alcançar o ponto em que dizer é dizer tudo e no qual o poeta torna-se aquele que não pode subtrair-se a nada, não se desvia de nada, sendo entregue, sem abrigo, à estranheza desmedida do ser.

Que pode então fazer o escritor?

Nada. Que deve então fazer? Escrever. Mas não para salvar a vida, agora impossível, uma vez que é o próprio trabalho da escrita que seca, no escritor, a possibilidade de viver.

(...)

Vivo e incapacitado para viver; repleto da vida que, no entanto, já não lhe pertence: eis a condição do escritor – de quem só poderíamos, talvez, dizer: “Vai se falar da vida de um homem; de cuja morte, portanto”.<sup>180</sup>

A força da obra seca no escritor a possibilidade de viver, mas é algo que se passa entre o escritor e ele próprio, que nenhuma autoridade exterior pode julgar ou

---

<sup>178</sup> ANDRADE. *Retira a quem escreve sua caneta*, p.20.

<sup>179</sup> QORPO-SANTO. *Poemas*, p.81.

<sup>180</sup> ANDRADE. *Retira a quem escreve sua caneta*, p.11.

compreender. Ninguém de fora pode intervir: é segredo, é como a paixão, na qual o escritor se exaure.

Mas se escrever, como diz Blanchot, é fazer-se eco do que não pode parar de falar, é necessário que o escritor seja capaz de impor silêncio a essa fala que não pára, sem o que seria impossível fazer-lhe eco. Ora, é para realizar esse silêncio que o escritor é convidado ao apagamento de si ou a exercer o seu domínio sobre o murmúrio incessante. No entanto, a mão que escreve não faz senão mergulhar mais fundo o escritor na passividade em que a palavra jamais poderá ser dominada, nem mesmo apreendida, mantendo-se inapreensível.

Escrever é dispor a linguagem sob o fascínio e, por ela, em ela, permanecer em contato com o meio absoluto, onde a coisa se torna imagem, onde a imagem, de alusão a uma figura se converte em alusão ao que é sem figura e, de forma desenhada sobre a ausência torna-se a presença informe dessa ausência, a abertura opaca e vazia sobre o que é quando não há mais ninguém, quando ainda não há ninguém.<sup>181</sup>

O domínio do escritor está, por outro lado, na mão que não escreve, que é capaz de agarrar o lápis e afastá-lo, na mão que é sempre capaz de dizer não ao murmúrio e fazer silêncio. Silêncio esse que tem origem no apagamento a que é convidado aquele que escreve.

O que aqui se coloca em primeiro plano é a despossessão, a não plenitude do ser, “é a fenda e a fissura, a erosão e o rasgão, a intermitência e a privação corrosiva: o ser não é o ser, é a falta a ser, falta viva que torna a vida desfalecente, inapreensível, excepto através do grito de uma feroz abstinência”.<sup>182</sup> Despossessão que Qorpo-Santo tenta expressar através da espessura da sombra do vazio que se projeta atrás dele:

Os pensamentos que concebo e que não quero escrever – são por mim impregnados nas paredes, teto, telhado, e mais partes desta casa (estava na vila Triunfo). Envoltos nas faíscas que saltam desta vela com que me alumio, vão outros tantos pensamentos que gravam-se no teto desta casa. Qual gafanhotos saltando, voando, posando, vejo eu pensamentos em cabeças.<sup>183</sup>

---

<sup>181</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p.24.

<sup>182</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p.47.

<sup>183</sup> QORPO-SANTO. *Miscelânea quiriosa*, p.47-48.

O que aqui se vê é que Qorpo-Santo está em contato com algo muito grave: o desmoronamento dos pensamentos que são por ele “impregnados nas paredes, teto, telhado, qual gafanhotos saltando, voando, posando”. Pensar não é o mesmo que ter pensamentos. Tudo indica que, aqui, trata-se de uma “espécie de erosão, ao mesmo tempo essencial e fugaz do pensamento”, por conseguinte, essencialmente implicada numa perda central. E que, com a autoridade que lhe é própria, Artaud denuncia como um vazio mais fundamental: “Sou aquele que melhor sentiu a assombrosa desordem da língua nas suas relações com o pensamento... perco-me no meu pensamento na verdade como quem sonha, como quem entra subitamente no seu pensamento. Sou aquele que conhece os recantos da perda”,<sup>184</sup> diz Artaud. E prossegue: “Iniciei-me na literatura escrevendo livros para dizer que não podia escrever absolutamente nada. O meu pensamento quando eu tinha qualquer coisa a escrever era o que mais me era recusado”.<sup>185</sup>

A poesia está “ligada a essa impossibilidade de pensar que é o pensamento, eis a verdade que não pode ser descoberta, pois sempre se desvia e o obriga a experimentá-la abaixo do ponto onde a experimentaria verdadeiramente”, diz Blanchot.<sup>186</sup> Para Qorpo-Santo, os pensamentos espalham-se por todos os cantos: “Quando a fumaça de meu charuto é absorvida pelo sol, os meus pensamento pouco antes escritos – espalham-se por todos os lugares em que penetram seus raios”.<sup>187</sup> Talvez Qorpo-Santo tenha sentido também a assombrosa desordem da língua e essa impossibilidade de pensar, ponto onde pensar é sempre não poder pensar ainda, um desfalecimento que se irradia a partir desse centro. “Esse deslocamento do centro de gravidade é a exigência dolorosa que o obriga, pelo abandono de todas as ilusões, a só prestar atenção a um ponto, ‘ponto de ausência e de inanidade’”<sup>188</sup>.

Fez minha imaginação no ar uma esteira com buracos que transformaram-se em olhos; neles estou escrevendo. Vão tornando-se estrelinhas... tornaram-se chapa lavrada e abrillantada... virou canoas... em batéis à vela... em grandes barcos... e tantos que formam um ancoradouro. Passaram-se para a rua;

---

<sup>184</sup> ARTAUD citado por BLANCHOT. *O livro por vir*, p.45.

<sup>185</sup> ARTAUD citado por BLANCHOT. *O livro por vir*, p.46.

<sup>186</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p.45.

<sup>187</sup> QORPO-SANTO. *Miscelânea quiriosa*, p.48.

<sup>188</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p.47.

fizeram-se pedras. Subiram ao ar e tornaram-se bolas. Desceram um pouco e fizeram caretas...<sup>189</sup>

Como diz Blanchot, “escrever somente começa quando escrever é abordar aquele ponto em que nada se revela”.<sup>190</sup> Teria Qorpo-Santo também sido impulsionado a escrever, quando, diante do nada, ou diante de uma experiência em tudo consoante à de Artaud, buscou desesperadamente a palavra original?

Lá onde a transparência do pensamento se mostra pela imagem que a retém, ou a mesma palavra, sofrendo dupla violência, parece iluminar-se pelo silêncio nu do pensamento, parece tornar-se espessa, encher-se da profundeza falante, incessante murmúrio em que nada se deixa ouvir. Voz do carvalho, linguagem rigorosa e fechada de aforismo, é assim que nos fala, na indistinção de uma palavra primeira, “mãe fantasticamente disfarçada, a Sabedoria com os olhos cheios de lágrimas” que, olhando a frisa de Lascaux, René Char identificou sob a figura da “Besta inominável”.<sup>191</sup>

Qorpo-Santo escreve expondo esse vazio – tenta exprimi-lo e, retirando dele a expressão, “não poderia atualmente exercer cargos em que fosse-me preciso borrar papel... Que pensamentos tão fora da ordem natural ocupam a minha cabeça! Tenho receio d'escrevê-los”.<sup>192</sup> Pensamentos tão fora da ordem natural como um “canto inumamo – sem dúvida um ruído natural, mas à margem da natureza, de qualquer modo estranho ao homem”.<sup>193</sup> Um canto tão insólito que faz nascer naquele que o ouvia a suspeita de inumanidade de todo canto humano. Em *A besta de Lascaux*, Blanchot mostra-nos que a palavra começante é aquela que traz o eterno repisar, a estranheza da língua original, algo que ele aproxima da arte:

Existe, na experiência da arte e na gênese da obra, um momento em que esta ainda é apenas uma violência indistinta tendendo a abrir-se e tendendo a fechar-se, tendendo a exaltar-se em um espaço que se abre e tendendo a retirar-se da profundeza da dissimulação: a obra é, então, a intimidade em luta

<sup>189</sup> QORPO-SANTO. *Miscelânea quiriosa*, p.49.

<sup>190</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p.42.

<sup>191</sup> BLANCHOT. *A besta de Lascaux*, p.23-24.

<sup>192</sup> QORPO-SANTO. *Miscelânea quiriosa*, p.96.

<sup>193</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p.11.

de momentos irrecociliáveis e inseparáveis, comunicação rasgada entre a medida da obra que se faz poder e a desmedida da obra que quer a impossibilidade, entre a forma em que ela se prende e o ilimitado em que ela se refuta, entre a obra como começo e a origem a partir de que não há jamais obra, onde reina a ociosidade [*désœuvrement*] eterna. Essa exaltação antagonista é que funda a comunicação e é ela que tomará, finalmente, a forma presonificada da exigência de ler e da exigência de escrever.<sup>194</sup>

Palavra primeira, impessoal, em que, na decisão de uma linguagem começante, é-nos todavia falado intimamente isso de que trata o destino, o que nos é mais próximo e mais imediato. Trata-se, por excelência, de um canto ainda por vir:

canto do pressentimento, da promessa e do despertar – não que ele cante o que será amanhã, nem que nele um futuro, alegre ou triste, nos seja revelado com precisão –, mas ele liga firmemente, no espaço que retém o pressentimento, a palavra do impulso e, pelo impulso da palavra, retém firmemente o advento de um horizonte apenas mais largo, a afirmação de um dia primeiro.<sup>195</sup>

Não mais a grande origem, mas o acanhado e contínuo começo. Portanto, não se trata exatamente de uma origem, mas da possibilidade de uma palavra anterior a todo começo. Recomeçada, começada a cada vez. Uma palavra que seria capaz de fazer ligação entre o silêncio que a habita e o exterior que a estanca – uma palavra primeira, desconhecida, ausente.

Toda palavra começante, ainda que seja o movimento mais doce e mais secreto, é porque ela nos ultrapassa infinitamente, aquela que agita e que exige mais: tal como o mais doce nascer do sol em que declara toda a violência de uma primeira claridade, tal como a palavra oracular que não diz nada, que não obriga a nada, que até mesmo nem fala, mas faz desse silêncio o dedo imperiosamente fixado na direção do desconhecido.<sup>196</sup>

---

<sup>194</sup> BLANCHOT. *A besta de Lascaux*, p.22-23.

<sup>195</sup> BLANCHOT. *A besta de Lascaux*, p.14.

<sup>196</sup> BLANCHOT. *A besta de Lascaux*, p.18.

A palavra começante é a “palavra que, em seu silêncio, é reserva de uma palavra por vir e nos virá, mesmo que mais próximo de nosso fim, na direção da força do começo”.<sup>197</sup> Por que somos atordoados pelos efeitos dessa palavra na origem, dessa palavra que se movimenta no movimento mítico da origem? Blanchot qualifica a linguagem desse movimento:

A linguagem em que fala a origem é essencialmente profética. O que não significa que ela dite os acontecimentos futuros, isso quer dizer que ela não se apoia em alguma coisa que já seja, nem sobre uma verdade em curso, nem sobre a única linguagem já dita ou verificada. Ela anuncia porque começa. Ela *indica* o porvir, porque não fala ainda, linguagem do futuro, nisso que ela própria é como uma linguagem futura, que sempre se ultrapassa, encontrando seu sentido e sua legitimidade apenas antes de si, isto é, fundamentalmente injustificada.<sup>198</sup>

Haveria palavra mais injustificada do que aquela que aparece proferida, desenhada por Qorpo-Santo na contra-capa dos volumes da *Ensiqlopèdia*? Qorpo-Santo desenha a xilogravura de uma capela mortuária de duas janelas e uma porta. Em torno da porta, está registrado: “S.[UBIU] AO CEO EM 7 DE JUNHO DE 1863”, e nas portas da capela lê-se: “C. S. A. S. J. de L”. Trata-se, provavelmente, de “Subiu ao céu em 7 de junho de 1863”; e de, “Corpo-Santo a São José de Leão”. Na xilogravura, há também uma alegoria de três Anjos: sua filha Décia, guardada por Átila e Qúrcio, por entre cruzes e letras de ferro.<sup>199</sup> Somos forçados a reconhecer nessa xilogravura o vestígio daquilo que Blanchot n’*A besta de Lascaux*, denomina *canto*, ou *o pressentimento do canto*, esse canto tão singular que está continuamente ligado à palavra anterior.

Um canto de vida e morte, cantado por potências imaginárias, indicando a direção de um lugar que, uma vez atingido, só poderá desaparecer. Lugar sempre por vir no espaço infinito de uma navegação à deriva. Canto do abismo que, uma vez ouvido, encanta e incita à ousadia, ao risco, à errância a que o navegante só pode responder sim, que empurra o poeta para aquele ponto cintilante e desassossegado, onde o silêncio deixa-se encontrar pela palavra.

---

<sup>197</sup> BLANCHOT. *A besta de Lascaux*, p.14.

<sup>198</sup> BLANCHOT. *A besta de Lascaux*, p.13.

<sup>199</sup> CÉSAR. Estudo crítico, p.39.

A narrativa é o movimento para um ponto não apenas desconhecido, ignorado, estranho, mas tal que parece não ter antecipadamente e fora desse movimento qualquer espécie de realidade, e tão imperioso, no entanto, que só ele atrai a narrativa, de modo que esta nem sequer pode “começar” antes de o ter atingido e no entanto apenas a narrativa e o movimento imprevisível da narrativa fornecem o espaço onde o ponto se torna real, poderoso e atraente.<sup>200</sup>

A narrativa coloca o escritor no espaço do desamparo, despojado do canto, e, no entanto, o poeta em silêncio brando, em seu pincel lento, tenta nomear o novo, no próprio traçado que ele desconhece. Trata-se de buscar o desconhecido, o espaço que guarda o pressentimento, mas não o revela, porque é irrevelado, que é apenas indicado e não se poderá jamais conhecê-lo. Mas o que é que acontece agora?

A presença de um canto ainda por vir. E que o tocou no presente? Não o acontecimento do encontro ao tornar-se presente, mas a abertura desse movimento infinito que é o encontro, que fica sempre longe do lugar e do momento em que se afirma, pois é precisamente esse afastamento, essa distância imaginária onde a ausência se realiza, e somente no termo da qual o acontecimento começa a ocorrer, ponto onde se realiza a verdade própria do encontro, de onde, em todo o caso, quereria nascer a palavra que o pronuncia.<sup>201</sup>

A narrativa exige que o “encontro real” se produza. Mais precisamente, exige o acontecimento, lugar que deve realizar o encontro com o canto. Mas a narrativa é o próprio acontecimento e o ponto que atrai toda a narrativa e a conforma, fazendo-a existir. Para dar a ver a obscuridade que envolve essa questão, Blanchot evoca a estranheza ou o embaraço em que se vê envolvido o primeiro homem, que, para vir a existir, precisa enunciar, de forma humana, o *Fiat Lux* divino e só então abrir os olhos. É justamente essa inumanidade que faz com que o canto e a narrativa se encontrem, mas esse encontro, ao invés de mostrar a realidade do relato, ao invés de oferecer-nos o acontecimento narrado, oferece-nos o próprio canto como o tempo em que o acontecimento começa a ocorrer.<sup>202</sup> A narrativa é ela mesma e, no entanto, precisa

---

<sup>200</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p.14-15.

<sup>201</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p.17.

<sup>202</sup> Cf. BLANCHOT. *O livro por vir*, p.14-17.

conter já o acontecimento que está por vir e já é, desde o passado. A ação que ela torna presente é a da metamorfose em todos os planos a que pode aceder.

A xilogravura desenhada por Qorpo-Santo indica que, subterraneamente, o edifício foi minado – destituição do individual inútil, a maior exteriorização a que se chega: a subjetividade do escritor passa para fora de si e torna-se estrangeira a ela mesma. Colocar-se fora de si e fora do mundo. José Joaquim de Campos Leão perde o nome e passa a ser nomeado *Qorpo-Santo*. Poderíamos dizer, com Clarice Lispector, que

aquilo de que se vive – e por não ter nome só a mudez pronuncia – é disso que me aproximo através da grande larguezza de deixar de me ser. Não porque eu então encontre o nome e torne concreto o impalpável – mas porque designo o impalpável, então o sopro recrudesce como na chama de uma vela.<sup>203</sup>

José Joaquim de Campos Leão deixa-se atravessar pelas forças que compõem o fora e o corpo, assim, torna-se *santo*, torna-se *Qorpo-Santo*. Ao se aproximar da *larguezza* de deixar de ser, todo o seu corpo passa para fora do corpo, perde tudo que se pode perder, “como quem se livra da própria pele”.<sup>204</sup> Como ainda percebe Clarice:

O benefício maior do santo é para com ele mesmo, o que não importa: pois quando atinge a grande larguezza, milhares de pessoas ficam alargadas pela sua larguezza e dela vivem, e ele ama tanto os outros assim como ama o seu próprio terrível alargamento, ele ama o seu alargamento com impiedade por si mesmo. O santo quer se purificar porque sente a necessidade de amar o neutro? De amar o que não é acréscimo, e de prescindir do bom e do bonito. A grande bondade do santo – é que para ele tudo é igual. *O santo se queima até chegar ao amor do neutro.*<sup>205</sup>

Na leitura que Blanchot faz de Kafka, o crítico põe em evidência o surgimento de uma voz impessoal, neutra, no momento em que o escritor renuncia a dizer “eu” e o substitui por um “ele”. Num movimento semelhante, a escrita de Qorpo-Santo abre mão

---

<sup>203</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p.178.

<sup>204</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p.178.

<sup>205</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p.172 (grifos meus).

de toda interiorização, de toda certeza do eu, promovendo assim uma passagem libertadora da primeira para a terceira pessoa, do eu ao ele.

A relação neutra é aquela em que o sujeito não mais se encontra. É no movimento de sairmos de nós mesmos que alcançamos a experiência do que é inteiramente fora de nós: a alteridade absoluta. Aquela em que o sujeito alcança a experiência do exterior, o fora da linguagem: “o não humano é o centro irradiante de um amor neutro”.<sup>206</sup> A questão que leva o escritor a escrever interpela-o mesmo sem lhe dizer respeito:

A partir do momento em que começa a escrever, ouve interpelarem-no alegremente: “Ah sim, agora estás perdido”. – “Devo então parar?” – “Não, se paras, estás perdido”. Assim fala o demônio que falou a Goethe e fez dele esse ser impessoal, na sua vida e para além dele próprio, incapaz de se afundar porque esse poder supremo lhe fora retirado. A força do demônio reside no facto de pela sua voz falarem instâncias muito diferentes, de tal modo que nunca se sabe o que significa “Estás perdido”.<sup>207</sup>

A frase “Estás perdido” insere-se no campo do desconhecido, numa região totalmente privada de intimidade, o estrangeiro. O escritor não resiste ao demônio da escrita – e escreve. A narrativa está ligada a essa metamorfose e o que a move é a transformação que, exercendo-se em todas as direções, por certo transforma aquele que escreve, mas não menos a própria narrativa. A narrativa abriga, assim, um estranho tempo, em que o acontecimento aproxima-se e afasta-se do relato. É preciso contar uma história, mas a história não pertence mais àquele que conta, nem à imagem reproduzida. Não temos um retrato, mas a imagem literária Qorpo-Santo. É esta imagem que passa a narrar?

A obra aqui não remete a alguém que a teria feito, a um sujeito autoral do qual deveríamos conhecer a vida para entender a obra. Pelo contrário, a universalidade da literatura está associada ao desaparecimento da primeira pessoa. Quanto mais se afasta do eu, mais presente se torna a literatura. Só quando é capaz de dizer *ele é infeliz* no lugar do *eu sou infeliz* é que a literatura alcança o fora. Saindo da intimidade do eu, o discurso alcança a abrangência do ele. A frase *ele é infeliz* não pertence apenas àquele que a escreveu, mas também a outros homens, como nos esclarece Blanchot:

---

<sup>206</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p.175.

<sup>207</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p.39.

Somente a partir do momento em que chego a essa substituição estranha: *Ele é infeliz*, é que a linguagem começa a se constituir em linguagem infeliz para mim, a esboçar e a projetar lentamente o mundo de infelicidade tal como se realiza nela. Então, talvez eu me sinta em causa, e minha dor será sentida nesse mundo de onde ela está ausente, onde ela está perdida, e eu com ela, onde ela não pode se consolar, nem se acalmar ou deleitar, onde, estranha a si mesma, ela não permanece nem desaparece e dura sem possibilidade de durar.<sup>208</sup>

Para Blanchot, a literatura de Kafka não é a tentativa de compensação de sua infelicidade, uma vez que não estaria ligada a essa intimidade do eu. Alguém é o ele sem fisionomia, o coletivo impessoal de que faz parte; mas *quem faz parte dele?* Nunca tal ou qual indivíduo, nunca tu ou eu, nenhuma pessoa participa do coletivo impessoal, que é uma região impossível de trazer à luz, não porque oculte um segredo estranho a toda revelação, nem mesmo porque seja radicalmente obscuro, mas porque transforma tudo o que lhe tem acesso, inclusive a luz do ser anônimo, impessoal, o Não-verdadeiro, o Não-real e, entretanto, sempre presente. *Coletivo impessoal* é o que aparece mais de perto quando se morre. Se uma frase existe realmente no texto literário é porque não pertence apenas ao escritor, mas também a outros homens capazes de lê-la. Um discurso sem eu é um discurso de todos, discurso de ninguém. Assim, atingir o *ele* significa abrir a possibilidade de todos experimentarem a literatura.

O que Kafka nos ensina (...) é que contar põe em jogo o neutro. A narração que é regida pelo neutro mantém-se sob a custódia do ele, terceira pessoa que não é uma terceira pessoa nem tampouco a simples substituição da impessoalidade. O ele da narração no qual fala o neutro não se contenta em tomar o lugar que, em geral, ocupa o sujeito, seja este um eu declarado ou implícito, seja o acontecimento como tem lugar em sua significação impessoal. O ele narrativo destitui todo sujeito, tanto como desapropria toda ação transitiva ou toda possibilidade objetiva.<sup>209</sup>

---

<sup>208</sup> BLANCHOT. *A parte do fogo*, p.28.

<sup>209</sup> BLANCHOT. *De Kafka à Kafka*, p.234 (tradução livre).

A voz narrativa não é a voz de uma interioridade subjetiva, mas uma voz radicalmente exterior, uma voz que vem de fora, enigma próprio da linguagem literária. O neutro é precisamente aquilo que não se distribui em nenhum gênero: objetivo, nem subjetivo. Neutro, apenas *neutro*. O neutro guarda a terceira pessoa que não é uma terceira pessoa. Pode-se dizer, então, que se trata de um terceiro termo que, no espaço da narrativa, abarca uma espécie de estrangeiridade irredutível. Conforme afirma Blanchot:

Ausente ou presente, afirme-se ou subtraia-se, altere ou não os convencionalismos da escritura (...) o eu narrativo marca assim a irrupção do outro – entendido neutro – em sua estranheza irredutível, em sua perversidade retorcida. O outro fala. Mas quando o outro fala – a que se deve evitar com uma maiúscula que o fixaria em um substantivo de majestade como se possuísse alguma presença substancial, inclusive única – precisamente nunca é só o outro, talvez não seja nem o um, nem o outro, e o neutro que o assinala retira-o de ambos, como da unidade, estabelecendo-o sempre fora do termo, do ato ou do sujeito que se pretende oferecer-se.<sup>210</sup>

Então, quando se pergunta: *é esta imagem Qorpo-Santo que passa a narrar?*, pode-se afirmar que não é essa imagem narrativa que narra, nem o eu, nem o ele, mas um terceiro termo, o neutro, em sua estranheza e estrangeiridade irredutível.

Maurice Blanchot, ao problematizar o recurso ao diário, diz-nos que, a partir do momento em que a obra converte-se em literatura, o escritor sente a necessidade de manter uma relação consigo mesmo, pois “ele experimenta uma repugnância extrema a renunciar a si mesmo em proveito dessa potência neutra que está por trás de tudo o que se escreve”.<sup>211</sup> Poderíamos afirmar que a *Ensiqlopèdia ou seis meses de uma enfermidade* conforma-se, sobretudo, como um diário, pois nela encontramos inúmeros textos de cunho autobiográfico, dúvidas e hesitações sexuais, fantasias íntimas, conselhos homeopáticos, receitas culinárias, pensamentos e interpretações religiosos, reflexões políticas, recados, bilhetes, anúncios pedindo empregadas domésticas, etc.

Mas, para Qorpo-Santo, “não há escritor que não seja obrigado a escrever entre muitíssimos pensamentos sublimes, muitíssimos triviais. Aqueles, sendo muitas vezes incompreensíveis para o leitor, necessária torna-se a trivialidade de outros com que

---

<sup>210</sup> BLANCHOT. *De Kafka à Kafka*, p.236 (tradução livre).

<sup>211</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p.19.

matizam suas obras e escritos”.<sup>212</sup> Daí que a verdade do diário não esteja nas observações e comentários sublimes, de recorte literário, mas nos detalhes insignificantes que se prendem à realidade cotidiana. Trata-se de um memorial, um recordar-se de si mesmo, “daquele que ele é quando não escreve, quando vive a vida cotidiana, quando é um ser vivente”.<sup>213</sup>

Qorpo-Santo se vale da *Ensiqlopèdia* para escrever sobre suas questões pessoais, íntimas, e até mesmo para se defender das acusações de insanidade mental de que foi vítima e devido às quais foi interditado. “Crédito. Se eu agora não escrevesse, qen acreditaria d’hoje há um século – que o Autor da ‘Enciclo’... que o Prof. Público e particular por tantos anos... vivesse por espaço de 14 a 15 anos... qual irracional morto animal apenas avistado por milhares de fomentos corvos”.<sup>214</sup> Qorpo-Santo testemunha aqui a sua condição de marginal em relação à cultura, mas não queria deixar-se aniquilar, e busca na escrita a salvação. “Escrever é uma maldição, mas uma maldição que salva”, diz Clarice.

É uma maldição porque obriga e arrasta como um vício penoso do qual é quase impossível se livrar, pois nada o substitui. E é uma salvação. Salva a alma presa, salva a pessoa que se sente inútil, salva o dia que se vive e que nunca se entende a menos que se escreva. Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada.<sup>215</sup>

Em seus “Autobiográficos”, Qorpo-Santo escreve:

Poderia arrepender-me se eu não escrevesse os pensamentos que posso e vão me ocorrendo! Escrevi e publico quatro livros:

1º. Para salvar a minha reputação, créditos, bom senso, e meus descendentes; destruindo até a mais transparente sombra – das injúrias e calúnias que me foram assacadas, e suas conseqüentes bárbaras perseguições – desde 1862 até 1868.

<sup>212</sup> QORPO-SANTO. *Miscelânea quiriosa*, p.102.

<sup>213</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p.19.

<sup>214</sup> QORPO-SANTO. *Miscelânea quiriosa*, p.98.

<sup>215</sup> LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p.134.

2º. para que possam ser aproveitados todos os meus pensamentos que a qualquer, ou a todos – possam ser úteis.

3º. para satisfazer ou saciar a ansiedade, que tanta gente revela por ler o que sabe – escrevi.

4º. para conseguir uma insignificantíssima compensação pecuniária ao trabalho a que me dediquei por mais de dois anos.<sup>216</sup>

Mas por que esse trabalho poderia salvá-lo? Com a *Ensiqlopèdia*, assistimos o empenho de Qorpo-Santo em dominar a universalidade dos temas, que corresponderia à própria figura de “homem das letras” do século XIX. É o que parecem indicar as divagações e meditações do escritor e suas tentativas por descrever, em linguagem científica ou literária, os fenômenos gerais da natureza e da sociedade humana. Qorpo-Santo não queria desperdiçar nada de seu gênio, acreditando que assim estaria salvo. “Se não me salvo pelo trabalho, estou perdido”<sup>217</sup> “Se não me salvo pela literatura...”, diz Kafka.

Na certeza de que não estava destinado a afundar-se, na incapacidade de se deixar aniquilar, na recusa de se deixar cair, Qorpo-Santo escreve: “Se eu não lesse, se eu não escrevesse – seria quiçá uma pedra”<sup>218</sup> Quando não se escreve, não se está somente só, mas “numa solidão estéril, fria, de uma frialidade petrificante”. Muito semelhante a

Holderlin: “estou entorpecido, sou de pedra”, e Kafka: “Minha incapacidade para pensar, observar, constatar, para me recordar, para falar e participar da vida dos outros, torna-se cada vez maior; viro pedra...” É um dever mais premente do que todos os outros, é uma convocação, que o leva a escrever: “Não importa, sou pouco afetado pela minha miséria, e mais decidido do que nunca... Escreverei a despeito de tudo, a todo custo: é o meu combate pela sobrevivência”, diz Kafka.<sup>219</sup>

Blanchot, na análise que faz do diário de Kafka, diz que

escrever não é nesse momento um apelo, a expectativa de uma graça ou um obscuro cumprimento profético, mas algo mais simples e premente, de um modo mais imediato: a esperança de não sucumbir ou, mais exatamente, de

<sup>216</sup> QORPO-SANTO. *Miscelânea quiriosa*, p.95.

<sup>217</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p.56.

<sup>218</sup> QORPO-SANTO. *Miscelânea quiriosa*, p.34.

<sup>219</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p.57.

soçobrar mais depressa que ele próprio e, assim, recuperar-se no último momento.<sup>220</sup>

Parece que Qorpo-Santo teria precisamente reconhecido nesse terrível estado de autodissolução – em que ele se sente destruído, “qual irracional morto animal apenas avistado por milhares de fomentos corvos”, em que está perdido para os outros e para si mesmo – o centro de gravidade da exigência de escrever, e diz: “enquanto me durar a vela e os pensamentos me forem ocorrendo, irei escrevendo... – o medo é a pior moléstia que há !”<sup>221</sup> O diário tentaria esconder uma intimidade impossível: “está ligado à estranha convicção de que podemos observar-nos e de que devemos conhecer-nos a nós próprios”,<sup>222</sup> e “é escrito com freqüência por medo e angústia da solidão que atinge o escritor por intermédio da obra”.<sup>223</sup> Mais do que isso, o diário, para Blanchot, é relato, mas,

independente de seu conteúdo, o relato é esquecimento, de modo que contar é colocar-se à prova desse esquecimento primitivo que precede, funda e deforma qualquer memória. Nesse sentido, contar é o tormento da linguagem, a busca incessante de sua infinitude. E o relato não seria outra coisa senão uma alusão ao rodeio inicial que a escritura porta, que a deporta e que faz que, escrevendo, entreguemos-nos a uma espécie de desvio perpétuo.<sup>224</sup>

Esses espaços do diário trazem-nos menos o conhecimento sobre algum lugar específico, um hospício, por exemplo, menos a descrição de lugares comuns e personagens, do que a vida que se faz presente na própria experiência da escrita. Espaço do hospício, espaço da loucura, o espaço do escrever, lugar fechado que se abre interminavelmente para o exterior: “Quem vive a própria larguezza está fazendo uma dádiva, mesmo que sua vida se passe dentro da incomunicabilidade de uma cela”, diz Clarice.<sup>225</sup>

Nos dias em que esteve internado no hospício, Qorpo-Santo escreveu várias cartas, um diário, compôs vários poemas, dos quais destacamos um: “Uma voz”.

---

<sup>220</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p.57.

<sup>221</sup> QORPO-SANTO. *Miscelânea quiriosa*, p.31.

<sup>222</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p.197.

<sup>223</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p.19.

<sup>224</sup> BLANCHOT. *De Kafka à Kafka*, p.235 (tradução livre).

<sup>225</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p.175.

Tormento comendo, tormento bebendo  
 Tormento andando; irão sofrendo.  
 Tormento dormindo, tormento sonhando,  
 Tormento se rindo; irão padecendo.  
 Tormento deitado, tormento assentado,  
 Tormento pensando – os irei matando.  
 Tormento correndo, tormento caindo,  
 Tormento chorando – os irei passando.  
 Tormento lendo, tormento escrevendo,  
 Tormento gemendo, os irei ir temendo.  
 (A Saúde e a Justiça, Livro VII, p.44)<sup>226</sup>

Portanto, como temíamos, não podemos encontrar, sem vacilar, o espaço exterior da linguagem, o neutro. Observa-se nesse processo do escritor que, mesmo quando se pretende escrever o vivido, o “ele sem rosto” transforma tudo o que lhe tem acesso no ser anônimo impessoal, o Não-verdadeiro, o Não-real e, entretanto, sempre presente. Esse “ele sem rosto” da literatura acaba por dissolver toda a realidade.

A voz narrativa (...), sem existência própria, não falando de lugar algum, em suspenso no todo do relato, tampouco se dissipar nele à maneira da luz que, invisível, torna visível: é radicalmente exterior, vem da própria exterioridade, desse exterior que é o próprio enigma da linguagem na escritura.<sup>227</sup>

Já no título, o nome “Uma Voz” aponta-nos o lugar de um furo de significação. “Uma voz” impessoal nomeia uma a uma as contingências do existir humano e em cada uma delas o mesmo suplício, a mesma pena, a mesma desdita, que permanece na agonia paralisante do gerúndio. Em uma repetição automática, Qorpo-Santo utiliza uma sutileza da língua para traduzir em verso a interminável permanência. Não se pode fugir de um sentimento de extravagância diante do poema de Qorpo-Santo; extravagância ou estranheza que nos faz lembrar a loucura ou a desdita. Mas é possível ver ali a voz narrativa que, para Blanchot, pode ser também ouvida em outros relatos de outros escritores. Não estaríamos aqui diante da mesma voz? Deixemos Blanchot falar:

---

<sup>226</sup> QORPO-SANTO citado por CESAR. Estudo crítico, p.51 e por AGUIAR. *Os homens precários*: inovação e convenção na dramaturgia de Qorpo-Santo, p.65.

<sup>227</sup> BLANCHOT. *De Kafka à Kafka*, p.237 (tradução livre).

A voz narrativa é a mais crítica que, sem ser ouvida, pode fazer-se ouvir. Daí que, escutando-a, tenhamos tendência a confundi-la com a voz oblíqua da desdita ou com a voz oblíqua da loucura. Essa voz – a voz narrativa – é a que (...) ouço no relato de Marguerite Duras: a noite para sempre sem aurora – aquele salão de baile onde ocorreu o fato indescritível que não se pode recordar e não se pode esquecer, mas o esquecimento recorda, o desejo noturno de voltar para ver o que não pertence nem ao visível nem ao invisível, isto é, de manter-se, só por um instante, com o olhar mais próximo da estranheza, lá onde o movimento mostra-se, oculta-se, pois perdeu sua força régia – logo a necessidade (o desejo humano de fazer com que outro se encarregue, de viver de novo em outro, em um terceiro, a relação de luto fascinada, indiferente, irredutível a toda mediação, relação neutra, ainda que implique o vazio infinito do desejo –, enfim, a iminente certeza de que aquilo que uma vez teve lugar sempre começará de novo, sempre se atraíçoará e se negará).<sup>228</sup>

Não parece descabido perceber que, na obra de Qorpo-Santo, aparece essa voz que sem ser ouvida pode fazer ouvir, que relata recordações que não podem ser recordadas e que não podem ser esquecidas e que revela esse desejo subterrâneo de voltar ao que não pertence nem ao visível e nem ao invisível, de manter, nem que seja por um instante, apenas aquilo que o desejo humano quereria em outro, num terceiro, mas que se tem consciência que, se uma vez ocorreu, certamente ocorrerá novamente.

Aquele que escreve “enraíza o movimento de escrever no tempo, na humildade do cotidiano datado e preservado por sua data”, entrega-se ao “fascínio da ausência do tempo”,<sup>229</sup> tempo sempre presente, “a noite para sempre sem aurora”, sem presença, pois o sujeito não comparece aí como uma essência a quem caberia sofrer essa solidão. A essência da solidão de modo algum é negativa; pelo contrário, é “um tempo sem negação, sem decisão, quando aqui é igualmente lugar nenhum”,<sup>230</sup> pois ele aponta para outro ponto, o lado exterior da intimidade, um apagamento de si, uma ausência de tempo que nos mostra a literatura.

O escritor pertence ao exílio, diz-nos Blanchot: “o poema é exílio, e o poeta que lhe pertence, pertence à insatisfação do exílio, está sempre fora de si mesmo, fora de seu

---

<sup>228</sup> BLANCHOT. *De Kafka à Kafka*, p.240 (tradução livre).

<sup>229</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p.20.

<sup>230</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p.20.

lugar natal, pertence ao estrangeiro, ao que é o exterior sem intimidade e sem limite”.<sup>231</sup> Estar no exílio é estar no lado de fora, numa região totalmente privada de intimidade. O exílio é esse não-lugar, o deserto, onde aquele que aí está encontra-se tanto fora de casa quanto ausente de si, numa região estrangeira. Blanchot insiste que “esse exílio que é o poema faz do poeta o errante, o sempre desgarrado, aquele que é privado da presença firme e da morada verdadeira”.<sup>232</sup> Ele, o poeta, esse exilado, não pode ser sem risco. E “o risco que espera o poeta, e atrás dele todo homem que escreve sob a dependência de uma obra essencial, é o erro”. O erro quer dizer não poder ficar, não poder permanecer e estar sob a condição permanente de errante. E “o errante não tem sua pátria na verdade, mas no exílio, mantém-se de fora, aquém, à margem”.<sup>233</sup>

Errar significa exatamente não permanecer onde se está, não pertencer a lugar nenhum, pertencer a todos os lugares. O errante tem sua pátria no exílio, nesse espaço de fora em que não há interior. O escritor é portanto um exilado em sua própria cultura, em seu próprio ambiente. Ao mesmo tempo em que está no mundo, está fora do mundo, pois precisa estar do lado de fora para tornar suas palavras as palavras de todos. Errar no deserto como aquele que se desdobra para fora de si significa deixar-se lançar no desconhecido. O neutro é o próprio desconhecido, mas um desconhecido que não será nunca revelado, apenas indicado. Daí que o risco

é mais essencial; é o perigo dos perigos, pelo qual de cada vez é radicalmente questionada de novo a essência da linguagem. Arriscar a linguagem, eis uma das formas desse risco. Arriscar o ser, essa palavra de ausência que a obra pronuncia ao pronunciar a palavra começo.<sup>234</sup>

Para alguns escritores, como Marguerite Duras, a escrita parece ter uma função de ancoragem: “Achar-se em um buraco, numa solidão quase total, e descobrir que só a escrita pode nos salvar”.<sup>235</sup> No entanto, essa declaração que parece apostar na escrita como um bem-sucedido e eficaz trabalho aparecerá, em toda a obra de Marguerite Duras, aniquilada, destruída e ainda exemplarmente problematizada, em *Escrever*. Aí ela confessa que “a partir do momento em que se está perdido e que não se tem mais o que escrever, mais o que perder, aí é que se escreve. Ao passo que o livro está ali, e

<sup>231</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p.238.

<sup>232</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p.238.

<sup>233</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p.238-239.

<sup>234</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p.239.

<sup>235</sup> DURAS. *Escrever*, p.19.

grita, exige ser terminado, exige que se escreva. A pessoa se vê obrigada a se colocar a esse serviço”.<sup>236</sup>

Parece, assim, que o escritor escreve para se salvar. Mas o que parece se revelar nessa, talvez, compulsão, em sua radicalidade, não é o desejo do escritor, mas o desejo da escrita: ela, a escrita, coloca-o, irremediavelmente, a seu serviço, cumprindo-se à revelia do escritor, “como uma vocação ignorada”.<sup>237</sup> Mas o destino do escritor é o naufrágio: não adianta a recusa, o escritor é obrigado a pagar com outra queda. E aí reencontramos a expressão dessa *vocação ignorada*, no depoimento severo de Marguerite Duras sobre o ato de escrever:

Acho que a pessoa que escreve não tem a idéia de um livro, tem as mãos vazias, a mente vazia, e dessa aventura do livro ela conhece apenas a escrita seca e nua, sem futuro, sem eco, distante, com suas regras de ouro, elementares: a ortografia, o sentido.<sup>238</sup>

Trata-se de um outro naufrágio, uma outra queda, mais letal e fundamental: “por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem”, declara Clarice.<sup>239</sup> Blanchot localiza essa queda ou destino fatal do escritor na voz narrativa, que diz sem nada dizer:

A voz narrativa obtém dali sua afonia. Voz que não tem lugar na obra, porém, que tampouco a domina, longe de cair de algum céu sob a garantia de uma Transcendência superior: (...) mas sim um vazio na obra: palavra ausência, esta que é evocada por Marguerite Duras, em uma de suas narrativas, “uma palavra buraco, perfurada em seu centro com um agulheiro, com este agulheiro no qual deveriam ser enterradas todas as demais palavras”, e o texto continua: “Não se poderia dizê-la, mas se poderia fazê-la ressonar: imensa, sem fim, como um gongo vazio...”.<sup>240</sup>

---

<sup>236</sup> DURAS. *Escrever*, p.21.

<sup>237</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p.178.

<sup>238</sup> DURAS. *Escrever*, p.19.

<sup>239</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p.180.

<sup>240</sup> BLANCHOT. *De Kafka à Kafka*, p.236-237. (tradução livre).

Esse destino de buscar e voltar com mãos vazias talvez nos permita pensar nas relações sempre difíceis do escritor com o indizível, do escritor com o silêncio, do escritor com a morte, com a voz que diz sem nada dizer e talvez, nesse ponto, pudéssemos radicalizar a proposta de Barthes: “A escritura corresponderia não só a um desaparecimento do sujeito, mas, sobretudo, a um fracasso da linguagem”.<sup>241</sup> Cabe evocar aqui o que Lucia Castello Branco localiza como a perdição através da língua, que atravessa toda a obra de Llansol, colocando o leitor numa relação de crise com a linguagem:

É exatamente nesse ponto de perda, ou de crise com a linguagem, que a escritura de Llansol parece produzir um curioso entrecruzamento entre a *vida* e *obra*, diferente do que comumente se vê na Literatura – a obra como um reflexo, um espelho da vida –, mas antes o seu oposto: a vida como um texto, como uma *escritura*.<sup>242</sup>

De maneira análoga, encontramos na *Ensiqlopédia* textos de cunho autobiográfico, em que a vida e obra de Qorpo-Santo mesclaram-se de modo inextrincável, fazendo parte de um único testemunho: sua obra é uma lancinante confissão; a sua vida, pelo que se sabe, foi esse ato literário, “a vida como um texto, como uma *escritura*”. Na *Ensiqlopédia* deparamo-nos, também, com as questões relacionadas com a escrita e com a língua, como uma espécie de memória. Blanchot, sobre essa questão, observa: “mas, o meio de que se serve para recordar de si mesmo é, fato estranho, o próprio elemento do esquecimento: escrever”. Uma experiência que, para Blanchot, só pode prosseguir sob o signo do fracasso, “movimento infinitamente arriscado que não pode ser coroad de êxito”.<sup>243</sup>

Encontramos em Qorpo-Santo a expressão do malogro da linguagem em diversas partes de sua obra e, em especial, na comédia “Um Assovio”, na qual se encena o fracasso da linguagem. No terceiro ato, há uma cena que se desenrola entre três homens (Fernando, Galdino e Garret) e a criada Luduvica. Galdino faz-lhe propostas “indecorosas”; a criada responde altivamente. Os três homens se perfilam, militarmente, sob as ordens de Fernando, impedindo a passagem da mulher. Fernando explica que deseja ver “até que ponto chega à audácia desta criada”. Diante da opressão, Luduvica

<sup>241</sup> CASTELLO BRANCO. Introdução a ALMEIDA. *Para que serve a escrita*, p.14.

<sup>242</sup> CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p.47.

<sup>243</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p.19 e 185.

puxa do seio um punhal, e avança para os três, que caem ao chão. Com o pé em cima de um deles, ela diz, sintetizando o sentido do último ato e da peça inteira:

Eis-me pisando um homem, como um carancho [a] um cavalo morto! Quando a força da razão, do direito e da justiça, empregada por atos e palavras, não for bastantes (sic) para triunfar, lançai mão do punhal... e lançai por terra os vossos indignos inimigos, como fiz e vedes a estes três algozes!<sup>244</sup>

Assim deveria se encerrar o sentido da ação dramática: se a palavra e o acordo falham, justifica-se a violência. Tudo – ação, linguagem, situações e enredo – deveria concorrer para ela e nela se explicar. No entanto, tal não acontece. Qorpo-Santo se desvia constantemente do seu objetivo, impregnando a linguagem da comédia de outros sentidos e de segundas intenções poéticas. A linguagem ganha existência própria, torna-se artefato e sua significação perde a naturalidade da linguagem comum, na qual as palavras estão ligadas às coisas. A palavra aqui se torna independente. Isso se revela no expediente usado por Qorpo-Santo de cobrir as frases e paródias de sua peça com algumas doses de cômica malícia. A exploração freqüente do significante como veio cômico termina por contaminar o todo do discurso com certo grau de artificialidade. Parece que os personagens declamam, não falam. A prosa não corre livre; ao contrário, é cheia de meandros e descaminhos, o sentido se rompe, dificultando a marcha, revelando constantemente o seu caráter de coisa elaborada, artefato.

Esse fato, aparentemente neutro, em uma sucessão quase ininterrupta de jogos do tipo *paciência-continência*, *Luduvina-Luduvica*, *criados-nabos-quиabos ou diabos*, torna impossível ao espectador compreender o que acaba de ouvir, em vista dessa artificialidade tão insistentemente revelada. Num pólo de construção, a linguagem de Qorpo-Santo procura apresentar uma naturalidade que lhe garanta a natureza de verdade; noutro pólo, revela insistentemente a sua condição de produto artificial, de coisa construída.

Na trilha das potencialidades do significante, os textos de Qorpo-Santo passam para o terreno da invenção. Ao reclamar do trabalho excessivo em casa de Almeida Garrê, Luduvica diz: "...e finalmente depois que se juntou certa camaraótica de maridos, mulheres, genros, criados ou quiabos e não sei que mais, nabos ou diabos, anda esta casa sempre assim! Ninguém os entende!"<sup>245</sup>

---

<sup>244</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.159.

<sup>245</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.156.

No final da peça, entra em cena um flautista e três outros músicos, que terminam se descompondo e trocando pancadas com seus instrumentos. A seguir há uma cantoria, com danças, em que se sucedem versos de caráter cômico, nos quais o som é reduzido à materialidade da letra:

Minha viola ‘stá zangada,  
Por não ter mais corda;  
Dela a flauta discorda;  
E assim só – desagrada!

Trai, larai; tri lari,  
Lari, trai, larai, tri lari  
Larou...

Minha rabeca assovia;  
Com esse rouco violão,  
Não faz boa harmonia;  
Hei de ver melhor baixão!

Trom larom, larom  
Larom, larom, larom,  
Trom larom, larom,  
Larau lau lau...

Meus tambores estão rotos!  
Que fazer deles – não sei!  
Hei de vende-los ao Rei,  
Cobertos de peles d’escrotos

Trom larom, larom  
Larau lau lau... trom larom,  
Larau, larau, lau lau.!

Minha flauta já não toca,  
Mas apenas – assovia!  
– Se não melhorar na pia,

– Hei de manda-la à taboca!

Drom, larom, larom  
 Larim lau lau, drom,  
 Larom, lari, lari, larom!

Por fim o flautista pede silêncio a todos, dizendo:

Srs.! Silêncio! O mais profundo silêncio! Vou tocar a mais agradável peça, e de minha composição, que se possa ter ouvido no planeta que habitamos! Ouçam! Ouçam! (Todos ficam silenciosos; e põem os instrumentos debaixo do braço esquerdo. O Flautista, (levando a flauta à boca): F i..... u.....  
 Fim do quadro e da comédia.<sup>246</sup>

Desce o pano. O “Fi..... u.....” que dá o nome à peça (“Um assovio”) sugere o malogro da linguagem.

Em *A parte do fogo*, Blanchot desenvolve a idéia segundo a qual a literatura se constitui como uma experiência negativa, não uma plenitude de sentido, mas a sua ausência, sua impossibilidade. Foucault refere-se a essa experiência negativa como o *pensamento do exterior*: “Encontramo-nos de repente diante de um *hiato* que durante muito tempo nos tinha sido ocultado: o ser da linguagem não aparece por si mesmo mais do que no desaparecimento do sujeito”.<sup>247</sup> A fala comum acredita que a simples evocação da palavra seria capaz de fazer presente o ser. No entanto, essa crença é questionada pela experiência literária, pois o escrever não revela uma subjetividade, não expressa a positividade da subjetividade. Antes, é o testemunho de sua ausência.

Para Blanchot, a linguagem sempre impõe um recuo inevitável diante da existência:

Eu me nomeio, e é como se eu pronunciasse meu canto fúnebre: eu me separo de mim mesmo, não sou mais a minha presença nem minha realidade, mas uma presença objetiva, impersonal, a do meu nome, que me ultrapassa, e cuja imobilidade petrificada faz para mim exatamente o efeito de uma lápide, pesando sobre o vazio. Quando falo, nego a existência do que digo, mas nego também a existência daquele que diz: minha palavra, se revela o ser em sua

<sup>246</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.161.

<sup>247</sup> FOUCAULT. *O pensamento do exterior*, p.222.

inexistência, afirma, dessa revelação que ela se faz a partir da inexistência daquele que a fez, de seu poder de se afastar de si, ser outra que não o seu ser. Por essa razão, para que a linguagem verdadeira comece, é preciso que a vida, que levará essa linguagem, tenha feito a experiência do seu nada, que ela tenha “tremido nas profundezas e tudo que nela era fixo e estável tenha vacilado”. A linguagem só começa com o vazio; nenhuma plenitude, nenhuma certeza fala; para quem se expressa falta algo essencial. A negação está ligada à linguagem.<sup>248</sup>

A gravidade dessas palavras traduz o princípio trágico que, segundo Foucault, está na origem do discurso literário da modernidade: trata-se de convocar o ausente na condição de ausente, de tornar real sua presença fora dele mesmo e do mundo – enfim, de presentificá-lo em sua pura realidade de linguagem. Por isso mesmo, essa experiência negativa que é a literatura torna-se inseparável da fundação de um lugar impessoal, inumano, irreal – voltado para “o puro exterior onde as palavras se desenrolam infinitamente”, como quer Foucault –<sup>249</sup> e que coincide com o que Blanchot chamou de “espaço literário”.

Assim, a literatura, mais do que uma forma de expressão estética se apresenta como um terreno de experiência, o lugar, o espaço, onde deve se efetuar uma experiência de pensamento que coincide com uma investigação concernente ao ser da linguagem. Foi precisamente essa experiência que Foucault perseguiu, lendo a obra de Raymond Roussel, procurando isolar o ensinamento de sua “experiência singular”: “o *lien* (no original *ligação, laço*) da linguagem com esse espaço inexistente que, debaixo da superfície das coisas, separa o interior de sua superfície visível, e a periferia de seu núcleo invisível”.<sup>250</sup>

O que Blanchot procura demonstrar é que escrever não é mostrar, ou fazer aparecer, mas é, pelo contrário, testemunhar, pela inelutabilidade de uma desaparição das coisas e de si no que se escreve. Trata-se, portanto, de valer-se de todas as maneiras possíveis para se desprender, sob a forma de um inexplicável distanciamento. Uma tal experiência implica necessariamente deslocamentos, transposições de bordas, passagens aos limiares. Trata-se, por certo, de uma abertura para a loucura, que supõe a ousadia de

---

<sup>248</sup> BLANCHOT. *A parte do fogo*, p.312.

<sup>249</sup> FOUCAULT. *O pensamento do exterior*, p.224.

<sup>250</sup> FOUCAULT. *Raymond Roussel*, p.155.

flutuar sobre o sentido, de acolher significados provisórios, de reinventar palavras – em suma, de habitar um espaço sem se fixar num lugar.

Não é difícil reconhecer, na obra de Qorpo-Santo, a “experiência radical da linguagem”, a aventura sensível de habitar esse “outro lugar”, levando a linguagem ao extremo, expondo os confins da razão, deixando a descoberto a ausência de sentido que torna possível todo sentido. Como afirma Foucault, cabe à ficção – como expressão de uma experiência de linguagem – “dizer o que não pode ser dito”.<sup>251</sup> Para tanto, a ela se impõe a difícil tarefa de reinstaurar o diálogo entre a razão e a desrazão, na tentativa de encontrar entre ambas uma linguagem comum que possa expressar, no limiar do possível, a experiência trágica do homem. A busca da linguagem (im)possível estava no horizonte de Clarice Lispector, que, sobre isso, diz:

É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e a das coisas, e aceitá-la como a possível linguagem. Só então minha natureza é aceita, aceita com o seu suplício espantado, onde a dor não é alguma coisa que nos acontece, mas o que somos. É aceita a nossa condição única possível, já que ela é o que existe, e não outra. É já que vivê-la é a nossa paixão.<sup>252</sup>

Em Qorpo-Santo, parece irrecusável que ele se encontra com a paixão e ele testemunha que sobreviveu à morte, ao indizível. Se o indizível está na base da língua, o sobrevivente é aquele que reencena a criação da língua. Qorpo-Santo estabelece um novo tipo de relação com a linguagem, inventando uma função completamente inédita para o órgão-linguagem, propondo uma nova grafia, inventando uma língua estrangeira no interior da própria língua. Em sua tipografia, passou a exercer a função de tipógrafo, o que lhe tornaria possível conhecer detalhadamente o processo de composição livresca que influenciaria alguns de seus melhores poemas sobre a escrita literária e possibilitaria a sua escrita na “nova língua”. Assim, a obra foi ganhando formato de livro, à medida que era composta. Poderíamos supor que é exatamente por estar nessa posição estrangeira, dentro da própria cultura, que foi possível a Qorpo-Santo propor uma nova grafia, inventar uma língua estrangeira no interior da própria língua.

---

<sup>251</sup> FOUCAULT. *O pensamento do exterior*, p.34.

<sup>252</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p.179.

**CAPÍTULO III**  
**O ATO INSENSATO DE ESCREVER**

A minha teia política tem sido a escrita:  
seus fios as letras ou as palavras.

*Qorpo-Santo*

**E**m sua autobiografia ideal,<sup>253</sup> Qorpo-Santo nos dá o testemunho do início de sua escrita:

Em 1861, por moléstia de pessoas da família aqui existentes regressei, provendo-se-me meses depois na cadeira pública da freguesia de Nossa Senhora Madre de Deus, a qual exerci até julho de 1862 época em que – atos violentos de que fui vítima, alguns dos quais ignorei por espaço de dois anos (com que cortaram-se todos os meus recursos à subsistência) – levaram-me a Vila do Triunfo no dez de janeiro de 1863.

Foi – exatamente quando começaram tais atos violentos que eu comecei também a tomar notas para nesta data escrever a Ensiqlopèdia.<sup>254</sup>

A escrita de Qorpo-Santo nasce desse vazio – de uma reescrita dolorosa do real, que é vivido como um trauma. Aquele que testemunha se relaciona de um modo excepcional com a linguagem: ele desfaz os lacres da linguagem que tentam encobrir o “indizível” que a sustenta. A linguagem é antes de mais nada o traço – substituto nunca perfeito e satisfatório – de uma falta, de uma ausência. Qorpo-Santo traz o relato não tanto dos “atos violentos” de que foi vítima, mas a resistência à tradução do inimaginável para o registro das palavras. A incapacidade de simbolizar essa ferida – o acaso que surge com a face da morte e do inimaginável – leva-o ao encontro com o real. O “testemunho” desloca o “real” para uma área de sombra: testemunha-se, via de regra, algo de excepcional e que exige um relato. Qorpo-Santo expressa essa exigência ao declarar que “foi – exatamente quando começaram tais atos violentos que eu comecei também a tomar notas para nesta data escrever a Ensiqlopèdia”.

Como lemos em Georges Perec: “o indizível não está escondido na escrita, é aquilo que muito antes a desencadeou”, o “real”.<sup>255</sup> O “real” é, em certo sentido, sempre traumático. O que, portanto, é traumático não é tanto o fato, mas a resistência à sua compreensão. Essa desconexão leva ao coração do trauma. O mesmo Perec afirma, ainda, ao se referir à morte de seus pais, assassinados pelos nazistas: “sempre irei

<sup>253</sup> Esse texto encontra-se publicado no segundo volume da *Ensiqlopèdia* de Qorpo-Santo. Consta também dos volumes organizados pelo crítico Guilhermino César para o teatro de Qorpo-Santo e no livro *Miscelânea quiriosa*, organizado por Denise Espírito Santo.

<sup>254</sup> QORPO-SANTO. *Miscelânea quiriosa*, p.28.

<sup>255</sup> PEREC citado por SELIGMANN-SILVA. *A literatura do trauma*.

encontrar, em minha própria repetição, apenas o último reflexo de uma fala ausente na escrita, o escândalo do silêncio deles e do meu silêncio... A lembrança deles está morta na escrita; a escrita é a lembrança de sua morte e a afirmação de minha vida”.<sup>256</sup> A memória deixa entrever de modo claro a profunda dialética íntima que liga o lembrar ao esquecer, especialmente se pensarmos na etimologia latina, que deriva o “esquecer” de *cadere*, cair; o desmoronamento que apaga a vida, as construções, mas que também está na origem das ruínas – e das cicatrizes. Daí a relação entre a memória e a catástrofe, entre memória e morte, desabamento. A arte da memória e a literatura de testemunho são a arte da leitura de cicatrizes.<sup>257</sup>

Poderíamos dizer que a *Ensiqlòpedia* é o registro dos fragmentos, cacos, ruínas e cicatrizes, que combina memória e esquecimento. O movimento de lembrar e esquecer é atravessado imperativamente por um outro movimento: o de escrever. E Qorpo-Santo escreve:

Logo depois ocupa-me a idéia horrível dos tormentos de meu corpo; das torturas do meu espírito, não só pela prática de tal ato como mesmo pela tentativa! Ao mover-me em busca, o coração se me despedaça! ah! quantos martírios forjam-se em minha imaginação que a minha pena agora cala!...<sup>258</sup>

Não que a escrita possa barrar o esquecimento iterativo no interior de toda lembrança, espaço onde se forjam lembrar e esquecer, ampliando assim a própria travessia de que não se pode fugir quando diante de um acontecimento. A escrita pode um pouco mais: ela vem tonalizar a experiência, oferecendo outros contornos de travessia.

Muitas vezes o que se quer rememorar nem é algo passado, vivido ou experimentado em um outro tempo, mas o exato instante, mesmo com a ilusão absoluta e a precariedade da tentativa da apreensão do instantâneo. Como já observamos anteriormente, Blanchot assinala que o relato é esquecimento e contar é colocar-se à prova desse esquecimento primitivo que, ao mesmo tempo, funda e deforma a memória.<sup>259</sup> Para Blanchot, contar é o tormento da linguagem, pois escrever envolve a busca incessante de sua infinitude e o relato não seria outra coisa senão o bordejamento dessa infinitude: a busca, em meio à infinitude da palavra inicial. Escrever, assim, é se entregar ao desvio perpétuo a que nos obriga essa busca.

---

<sup>256</sup> PEREC citado por SELIGMANN-SILVA. *A literatura do trauma*.

<sup>257</sup> SELIGMANN-SILVA. *A literatura do trauma*.

<sup>258</sup> QORPO-SANTO. *Miscelânea quiriosa*, p.102.

<sup>259</sup> BLANCHOT. *De Kafka à Kafka*, p.235.

Qorpo-Santo procura capturar esse momento, mas este é quase inapreensível, a não ser pela ilusão que nos é permitida através do jogo entre memória, evocação, esquecimento, recaptura, claro e escuro, travessia; enfim, entre dia e noite. Todo o esforço de lembrar incorpora, em seu trabalho, uma busca insana de desvelamento, incursão desesperada entre claros e escuros, entre o que se deixa e não se deixa apreender com este artifício que chamamos memória. Esquecer, lembrar parecem circunscrever um funcionamento natural da existência, que normalmente passa despercebido, subjacente ao próprio mecanismo de manter-se vivo. Mas a memória – assim como a linguagem, com seus atos falhos, torneios de estilo, silêncios etc. – não existe sem a sua resistência.

Freud diz que existe um “tipo especial de experiências da máxima importância, para a qual lembrança alguma, via de regra, pode ser recuperada. Trata-se de experiências que ocorreram em infância muito remota e não foram compreendidas na ocasião, mas que subsequentemente foram compreendidas e interpretadas”.<sup>260</sup> A experiência traumática é, para Freud, aquela que não pode ser totalmente assimilada enquanto ocorre. A idéia de Freud é que a análise deve preencher as lacunas da memória; digamos que ele lhe atribui a tarefa de restaurar a completude da história. É o levantamento do recalque que lhe parece conduzir ao levantamento da amnésia. No entanto, a rememoração tem o seu próprio limite, chamado recalque originário. O inconsciente é tal que impede que nos lembremos de tudo; com o significante há sempre alguma coisa perdida. Alguma coisa resiste à rememoração integral.

Mas Freud depara-se com outro tipo de “recordação” e prossegue: “podemos dizer que o paciente não recorda coisa alguma do que esqueceu e recalcou, mas o expressa pela atuação ou atua-o” (*acting out*); “ele o reproduz não como lembrança mas como ato; repete-o, sem, naturalmente, saber que o está repetindo”.<sup>261</sup> Ou seja, o paciente não tem lembrança do que esqueceu e não faz senão traduzir o esquecido em atos. O recalcado não retorna no pensamento: retorna no agir, no fazer. Esse *out* deve ser entendido fora da esfera do que se diz. Somos, então, obrigados a interrogar o que Freud chama de recalcado. Nesse texto, Freud distingue, junto às lembranças, o que ele chama de “um outro grupo de processos psíquicos – fantasias, vinculações de pensamento”, observando que “acontece com extraordinária freqüência ser ‘recordado’ algo que nunca poderia ‘ter sido’ esquecido, porque nunca foi, em ocasião alguma, notado – nunca foi consciente”.<sup>262</sup> Freud se dá conta, nesse texto, de que há uma via que não é a via do

<sup>260</sup> FREUD. Recordar, repetir, elaborar, p.195.

<sup>261</sup> FREUD. Recordar, repetir, elaborar, p.195.

<sup>262</sup> FREUD. Recordar, repetir, elaborar, p.195.

pensamento e é o que ele chama o *agierem*. As moções pulsionais impõem-se aí, de uma certa maneira sem passar pela palavra. Esse elemento real e atual faz curto-circuito entre o passado e a lembrança. Freud vê nisso uma resistência, um obstáculo ao imperativo do dizer. Quanto ao *agierem*, é preciso dizer que, à medida que é legível, e legível como repetição: ele não deixa de participar da decifração significante, ou seja, ele é suposto legível. O sujeito não sabe o que isso diz, nem mesmo que isso diga. O *acting-out* fala, mas ele fala tão bem o impersonal que o sujeito desconhece que isso faça sentido. O *acting-out* parece ser, por excelência, uma ficção que permite ler esta verdade do ser, que permanece fora do alcance do verbo, e que é, ao mesmo tempo, derrisão e apelo ao saber.<sup>263</sup>

Qorpo-Santo, no segundo volume da *Ensiqlopèdia*, traz essa lembrança como algo que não pode ser esquecido, na qual se relata um encontro em que o escritor localiza o início de sua “vida intelectual e moral”:

Como já hei publicado – sabem todos o dia em que nasci, cujas minuciosidades encontram-se em meu Testamento também publicado.

Começa portanto a minha vida intelectual e moral do momento em que brilhou em meu cérebro um raio de inteligência.

Tinha eu três anos pouco mais ou menos de idade (...), quando vi-me entre uma mulher casada e um transgressor do Nono preceito da Baze de todas as nossas leis.

Não posso afirmar se por acaso ou de propósito tal aconteceu. O que é verdade porém é que a mulher repeliu tal indivíduo com palavras, cujo som, quanto eu as não percebesse bem, fez me olhar para o mesmo –

---

<sup>263</sup> Lacan situa a repetição de início na dependência da ordem simbólica. “Sendo essa repetição simbólica, averigua-se que a ordem do símbolo já não pode ser concebida como construída pelo homem, mas constituindo-o”. LACAN. Seminário sobre “A carta roubada”, p.50. É ao vigor dessa ordem simbólica enquanto eminentemente transcendente à vida, que Lacan atribuirá, então, a essência da pulsão de morte. A ordem simbólica tende para além do princípio do prazer, fora dos limites da vida, e é por isso que, segundo ele, Freud a identifica à pulsão de morte. Nessa perspectiva associa a pulsão de morte ao simbólico, “à insistência significativa”, e observa que “a vida só está presa ao simbólico de maneira despedaçada, decomposta”. O próprio ser humano se acha, em parte, fora da vida, ele participa da pulsão de morte. É só daí que ele pode abordar o registro da vida”. LACAN. *O seminário*, livro 20, p.119. A insistência da cadeia significante é correlata à existência do sujeito do inconsciente. Como a ordem simbólica apresenta uma relação de exterioridade em relação ao sujeito, Lacan a situa como a própria pulsão de morte, vendo nesta (ou esta) relação com o símbolo, “como esta fala que está no sujeito sem ser fala do sujeito”. Ou seja, os dois termos, insistência e ex-sistência visam situar a relação da repetição como simbólica – insistência –, com um termo ao mesmo tempo excluído e ligado ao seu esquematismo, isto é, a ex-sistência. É quando Lacan afirma a autonomia do simbólico, ele relaciona a ex-sistência ao sujeito do inconsciente. LACAN. Seminário sobre “A carta roubada”, p.13. A repetição revela o comparecimento no simbólico, na linguagem daquilo que constitui o núcleo do inconsciente, o real. A repetição está articulada a uma ex-sistência, a um elemento excêntrico, não preso à cadeia, mas sob a forma de anulação.

repassado de indignação; este, fitando-me a vista disse à mulher: – Até outra ocasião.

E retirou-se.

Nunca mais o vi na mesma casa, senão vinte e dois anos depois – inutilizado – por doente.

É para mim problemático – se meu corpo até esse momento, era pura carne animada de um pouco de espírito, ou se já n’elle existia o Santo que na idade de trinta e quatro anos subiu ao Céu; o qual ao som de palavras que o feriram começou a desenvolver-se guiando meus passos.<sup>264</sup>

Corpo-Santo, ao relatar seus primeiros passos, diz não saber “informar se foi obra do acaso ou da deliberação humana”, quando se “viu entre uma mulher e um transgressor do Nono preceito”. Trata-se, antes, de um encontro essencial, encontro que deu início à vida.

Para falar do acaso, Lacan, no *Seminário 11*, toma emprestado do vocabulário de Aristóteles a noção de causa accidental, que ele divide em dois tipos: *tiquê* e *autômaton*. Ambos dizem respeito a acontecimentos excepcionais. A *tiquê* é associada a uma necessidade desconhecida para o homem, porém dotada de alguma deliberação; e o *autômaton* é tomado no sentido de uma causa accidental, na qual não houve deliberação humana ou divina. Vimos que a repetição aparece como ato e sabemos que um ato é sempre humano.

O que Lacan nos diz é que “um verdadeiro ato tem sempre uma parte de estrutura, por dizer respeito a um real que não é evidente”. E ainda: “o real é o que retorna sempre ao mesmo lugar – a esse lugar onde o sujeito, na medida em que ele cogita, não o encontra”.<sup>265</sup> Lacan entende o *autômaton* como uma rede de significantes, retorno, regresso, insistência dos signos, enquanto vê a *tiquê* como “o encontro com o real”. Porém, trata-se de um encontro falso. Parece, pois, que temos uma dupla vertente da repetição. Para que possamos dizer que o mesmo se repete, é preciso que uma arquitetura significante permita delimitá-lo; o *autômaton* leva, em cada estrutura, a rede dos significantes sem os quais não haveria caminhos traçados para um sujeito. O significante cava as vias às quais ele pode voltar, passar de novo. Há, portanto, um lado significante na repetição; mas a verdadeira repetição lacaniana é o que ele chama a “*tiquê*”, que repete sempre a falha. É necessário dizer, pois, que o que se repete é uma

---

<sup>264</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.14.

<sup>265</sup> LACAN. *O seminário*, livro 11, p.52.

coisa sempre nova. O que se repete para o sujeito, e que segue as vias significantes do discurso no qual ele está preso, é sempre o mesmo empecilho que faz com que alguma coisa se encontre, ao acaso, algo que não está programado e que, no entanto, retorna, como hiato: aquilo que condiciona a falta. É preciso observar bem que a “*tique*” é a repetição não simbólica, é a insistência do real, desse real do simbólico.<sup>266</sup>

Assim, para além do jogo de significantes, que é regulado pelo princípio do prazer, há o real, que se repete, apresentado na forma do que nele há de inassimilável, ou seja, na forma de trauma.

Basta nos reportarmos ao traçado dessa experiência depois de seus primeiros passos para vermos que ela é orientada para aquilo que, no coração da experiência, é o núcleo do real. Esse real, onde o encontramos? É, com efeito, de um encontro, de um encontro essencial, que se trata no que a psicanálise descobriu – de um encontro marcado, ao qual somos sempre chamados, com um real que escapole.<sup>267</sup>

Os trilhamentos inconscientes são os primeiros traçados, as primeiras marcas diferenciais, sobre as quais se edifica a realidade. No horizonte da experiência de satisfação resta algo inassimilável, excluído do traço de memória, constante: *das Ding*, a coisa em secreta afinidade com a repetição de uma satisfação já experimentada. O real aparece na resistência à tradução do inimaginável para o registro das palavras. Trata-se, portanto, dessa presença silenciosa, que está além do princípio do prazer. O real está além

<sup>266</sup> S.I.R. – Simbólico, Imaginário, Real – o simbólico é inseparável do imaginário e do real, formando os três uma estrutura, no âmbito de uma tópica, a partir de 1953. O simbólico designa a ordem (ou função simbólica) a que o sujeito está ligado. Lacan denominou de “função simbólica” o princípio inconsciente único em torno do qual se organiza a multiplicidade das situações particulares de cada sujeito. Nesse contexto, o inconsciente freudiano foi repensado como lugar de mediação comparável à do significante no registro da língua: “a descoberta de Freud é o campo das incidências, na natureza do homem, de suas relações com a ordem simbólica, a remontar de seu sentido às instâncias mais radicais da simbolização no ser”. LACAN. Posição do inconsciente, p.276. Lacan nomeou, então, como registro simbólico a relação iniludível entre o inconsciente e a linguagem que se manifesta nas diversas formações inconscientes, sonhos, os chistes e os atos falhos. Nesse contexto, o imaginário se define como lugar do eu por excelência, com seus fenômenos de ilusão, captação, e engodo. Lacan veio a definir o imaginário como um engodo ligado à experiência de uma clivagem entre o eu (*moi*) e o eu (*je* – o sujeito). O simbólico foi então definido como o lugar do significante e da função paterna, o imaginário como o das ilusões do eu, da alienação e da fusão com o corpo da mãe, e o real como um impossível de simbolizar. Por fim, ainda no contexto dessa tópica, a categoria do real foi colocada como o “resto”: uma realidade desejante inacessível a qualquer simbolização. O real designa uma realidade fenomênica que é imanente à representação e impossível de simbolizar. A partir de 1970, Lacan construiu uma outra organização, centrada na primazia do Real em detrimento dos outros dois elementos, transformou-se em R.S.I. (Real, Simbólico Imaginário). ROUDINESCO; PLON. *Dicionário de psicanálise*, p.371, 714 e 715.

<sup>267</sup> LACAN. *O seminário*, livro 11, p.56.

da repetição, não porque seja contrário a ela, mas por que a funda. Assim, pode-se dizer que essa repetição vai ao encontro de um real em relação ao qual ela falha.

Lacan, no *Seminário 11*, questiona a interpretação freudiana no que ela acentua o ato de domínio da criança sobre a situação sofrida passivamente. É a significância que produz a exigência de repetir o mesmo jogo do *Fort da*.<sup>268</sup> A criança não se exercita com o jogo, porque “sujeito nenhum pode aprender esta articulação radical.” *Fort e da* são significantes com que o sujeito é representado no campo do outro. São, pois, os dois significantes que operam, na sua materialidade, a alienação do sujeito: *Fort*, o significante primeiro, o representa ante o *da*. O significante representa o sujeito para um outro significante, é uma relação que resume a alienação simbólica. Uma ênfase dada ao simbólico identifica o *Fort da* como simbolização primordial da ausência da mãe.

O primeiro símbolo, diria Lacan, porta a marca da morte que ocasiona. O par significante implica a lógica da pulsão de morte: a palavra é o assassinato da coisa. O lugar do sujeito é de ex-sistência, pois o sujeito ali representado está ausente da cadeia e, a partir de então, dividido. A operação de alienação libera-nos apenas um sujeito do significante, reduzido a uma falta de significante. Ou seja, trata-se de um sujeito que tem como substância apenas o conjunto vazio.

A hiância introduzida pela ausência desenhada, e sempre aberta, permanece causa de um traçado centrífugo no qual o que falha não é o outro enquanto figura em que o sujeito se projeta, mas aquele carretel ligado a ele próprio por um fio que ele segura – onde se exprime o que, dele, se destaca nessa prova, a automutilação a partir da qual a ordem da significância vai se pôr em perspectiva. Pois o jogo do carretel é a resposta do sujeito àquilo que a ausência da mãe veio criar na fronteira do seu domínio – a borda do seu berço

---

<sup>268</sup> Freud observou que seu neto costumava divertir-se, quando sua mãe se ausentava, atirando para longe do berço os objetos pequenos que estavam ao alcance de sua mão. Esse gesto era acompanhado por uma expressão de satisfação que assumia a forma vocal de um “o-o-o-o” prolongado, no qual se podia reconhecer o significado alemão *fort*, isto é, “fora”. Um dia, Freud conta, o menino se entregou a essa mesma brincadeira de fazer sumir objetos usando um carretel de madeira preso a um barbante: atirava o carretel, acompanhando o movimento com seu famoso “o-o-o-o”, e depois, puxando o barbante, fazia-o voltar, saudando o carretel com um alegre *da*, “aqui”! Mediante essa brincadeira, a criança parecia transformar a situação em que era passivo, e sofria o perigo ou o desprazer causado pela partida da mãe, numa situação da qual era senhor, fosse qual fosse o caráter doloroso do que se repetia nela. A essa primeira interpretação Freud acrescentou uma segunda: o menino não conseguia suportar o desagrado acarretado no jogo pela repetição de uma separação, a não ser pelo fato de que “a repetição trazia consigo uma produção de prazer de outro tipo, uma produção mais direta” FREUD. Além do princípio do prazer, p.28. Assim, ligado a essa repetição havia um ganho de prazer de outra natureza. Assim, no horizonte da experiência de satisfação resta algo inassimilável, excluído do traço de memória, constante, “Das Ding”, a *coisa* em secreta afinidade com a repetição de uma satisfação já experimentada.

– isto é, um fosso em torno do qual ele nada mais tem a fazer senão o jogo do salto.<sup>269</sup>

Híato entre tudo que se pode dizer e alguma coisa que não se diz. Entre o significante e o real, que se apresenta originariamente sob a forma do traumatismo sexual. Nesse seminário, Lacan evita pronunciar o termo “gozo”, ao falar da repetição. Entretanto, ao dizer “a automutilação a partir da qual a ordem da significância vai se pôr em perspectiva”, evoca o real com o qual se afirma a repetição – para falhá-lo –, o real traumático, e o termo que Lacan mantém em reserva é “gozo”.<sup>270</sup>

Nesse seminário, o objeto pequeno *a*<sup>271</sup> traduz uma significantização do gozo, respeitando, sem dúvida, o fato de que não se trata, aí, de significante pois, a própria natureza do gozo lhe parece rebelde para ser conservada sob o termo de significante. O objeto pequeno *a* é, sem dúvida, um elemento de gozo e, como tal, substancial, que não responde à lei de representar o sujeito para outra coisa. Logo, ele tem uma outra estrutura, mas é, contudo, dotado de uma propriedade significante, a saber, a de se apresentar como um elemento. Essa característica elementar do objeto pequeno *a* encarna a sua inscrição na ordem simbólica.<sup>272</sup> O gozo parece responder à alienação significante do sujeito sob a forma do objeto. Isso é o que Lacan chama de separação. O objeto pequeno *a*, esta invenção de Lacan, tem, aqui, ao mesmo tempo, a estrutura elementar do significante, e é substancial, enquanto que o significante é material e não substancial. Há uma matéria significante, mas há uma substância de gozo,<sup>273</sup> e é aí que se mantém a diferença entre o objeto e o significante.<sup>274</sup>

<sup>269</sup> LACAN. *O seminário*, livro 2, p.63.

<sup>270</sup> MILLER. *Silet*: os paradoxos da pulsão, de Freud a Lacan, p.168.

<sup>271</sup> Termo introduzido por Lacan, em 1960, para designar o objeto desejado pelo sujeito e que se furta a ele a ponto de ser não representável, ou se tornar um “resto” não simbolizável. Nessas condições, ele aparece apenas como uma “falha-a-ser”. A partir de 1967, conforme a importância que foi sendo adquirida pelo conceito de “real”, na trilogia do Simbólico, Real e Imaginário, Lacan transformou esse objeto pequeno *a* (esse nada que sempre falta ali onde é esperado) num resto (um resto heterogêneo) impossível de simbolizar. O objeto do desejo intensificou-se, assim, com o gozo puro, com aquilo que se desvincula do simbólico e do significante para “cair”, mesmo com o risco de ressurgir no real sob a forma alucinatória. ROUDINESCO; PLON. *Dicionário de psicanálise*, p.551-552.

<sup>272</sup> MILLER. Os seis paradigmas do gozo, p.95.

<sup>273</sup> No *Seminário 17*, Lacan formula o seguinte: existe uma relação primitiva do saber ao gozo. O que quer dizer: não existe autonomia do simbólico, que é heterônomo quanto ao gozo. Para ele “há uma relação primitiva entre o saber e o gozo, e é ali que vem se inserir o que surge no momento em que aparece o aparato do que concerne ao significante. É desde então concebível que, desse surgimento do significante, releiamos a sua função” LACAN. *O seminário*, livro 17, p.16. O que motiva a própria função da repetição é a dialética que ela mantém com o gozo. Este necessita de repetição. O que deriva disso é que não existe autonomia do simbólico, ele está a serviço do gozo.

<sup>274</sup> MILLER. Os seis paradigmas do gozo, p.95.

A entrada na linguagem é sempre traumática, pois há uma mutilação, uma perda no próprio corpo, o objeto. No encontro com a *tiquê*, Qorpo-Santo se vê entre “uma mulher casada e um transgressor do Nono preceito da Base de todas as nossas leis”: “Não cobiçarás a mulher do próximo!”. Qorpo-Santo depara-se como o real, o fora-da-lei, que se manifesta sob a forma de gozo, o gozo do Outro, e a lei não consegue colocar limite, produzir um corte efetivo entre o sujeito e o outro, deixando um quantum de gozo do Outro que passa para o sujeito. A automutilação implica que uma parte do corpo caia, desprenda-se, separe-se e, nessa perda, evoca-se uma falta. Imediatamente o objeto ‘a’, enquanto objeto da pulsão, deve cumprir, investir e encarnar essa condição.

O que é verdade porém é que a mulher repeliu tal indivíduo com palavras, cujo som, conquanto eu as não percebesse bem, fez me olhar para o mesmo — repassado de indignação; este, fitando-me a vista disse à mulher: — Até outra ocasião.

Na experiência de Qorpo-Santo, o som das palavras provoca a troca de olhares entre ele e o transgressor do nono preceito. O som das palavras o desperta, o faz ver algo de sua estrutura, de sua verdade, do real: troca de olhares que nada se diz. O sujeito procura uma resposta, algo que lhe dê sentido e o que encontra é um vazio. E, diante do silêncio, é “repassado de indignação”. Vê-se, aí, um jogo de espelhos entre Qorpo-Santo e o transgressor e, nesse jogo, o outro parece deslocar-se para fora, já que o olhar não se fixa em nenhum deles: quem é o outro de quem? Há aqui uma ênfase no olhar, não só o olhar de um sobre o outro, mas a idéia do olhar como um terceiro, um outro (o neutro),<sup>275</sup> distanciado, mas que tudo recobre, estando assim, ao mesmo tempo sobre a pele do corpo e sobre a pele tecida de palavras. É dessa montagem, construída de pedaços, de “elementos ouvidos e vistos”, constituído de elementos heterogêneos, sendo uma face da ordem do significante e a outra da natureza do objeto, que se constituirá o enredo. Em busca da narrativa e do acontecimento que com ela se confunde, encontra o olhar que reenvia ao traço. Qorpo-Santo pretende contar algo que lhe ocorre, que o faz estremecer, mas... contar põe em jogo o neutro, pois que aqui o olhar também é feito de palavras.

Para Qorpo-Santo, conforme ele mesmo diz, “isso é problemático”, pois há um não saber sobre o corpo: como saber “se meu corpo até esse momento, era pura carne

---

<sup>275</sup> BLANCHOT. *De Kafka à Kafka*, p.234.

animada de um pouco de espírito, ou se já nele existia o Santo que na idade de trinta e quatro anos subiu ao Céu”? Na busca da narrativa, todo o seu corpo passa para fora do corpo e ele precisa inventar recursos para se ligar a ele: *Qorpo-Santo*, um hífen separa e ao mesmo tempo têm o valor de laço com o corpo. Temos aí, de uma maneira mínima, elementar, a invenção de um nome, e essa palavra permite-lhe inscrever-se no mundo, conforme ele nos explica na *Ensiqlopèdia*: “se a palavra corpo santo foi-me infiltrada em tempo em que vivi completamente separado do mundo das mulheres, posteriormente pelo uso da mesma palavra hei sido impelido para esse mundo”.<sup>276</sup> Lacan nos convida a pensar que o corpo do ser falante é assombrado por um problema fora do corpo. Nessa perspectiva, a linguagem seria um órgão fora do corpo, o que, para todo ser humano, é problemático. O órgão fora do corpo qualifica alguma coisa que escapa, mas que a ele permanece ligado.

Parece que é possível apontar que aqui se encontra um elo eloquente daquilo que Lacan chama de “ex-sistência”: “ou seja, estar colocado, ‘sistir’ em algum lugar fora de alguma coisa. *Ex-sistere* é ser colocado fora de, *ex* alguma coisa”.<sup>277</sup> Lacan, em “Posição do inconsciente”, traz o exemplo da lamela e convida a se representar a libido como um órgão fora do corpo. “A libido é a lamela que o ser do organismo desliza até seu verdadeiro limite, que vai mais longe que o do corpo. Sua função radical no animal se materializa nessa etiologia, pela súbita queda de seu poder de intimidação nos limites de seu ‘território’.”<sup>278</sup> Não é sem sentido que Lacan evoca o reino animal para falar do território que ex-siste ao corpo animal em certas espécies, e que faz, por exemplo, com que esse animal impeça uma maior aproximação de um outro animal a uma certa circunferência espacial estabelecida por ele, como uma espécie de extensão do próprio corpo. Se um outro animal transpõe esse limite, ele se sente ameaçado. Na verdade, seu corpo é envolvido por uma zona de existência que ultrapassa o envoltório corporal, e o animal passa a habitar um corpo maior, que ele não habita efetivamente. Há um corpo, mas há alguma coisa do corpo, uma certa zona que se estende em torno do corpo e que é contígua a ele. Ora, o que Lacan nos ensina é que, analogamente, a fala está ligada ao corpo, ela mobiliza o corpo, os músculos do rosto, da boca e ao mesmo tempo ganha um certo território, passa ao exterior. É como se enxertássemos esse órgão fora do corpo, e para cada um se coloca a questão de encontrar a função do órgão-linguagem, o que fazer dele. E Qorpo-Santo pergunta: “Se o meu corpo está atualmente um composto de letras

<sup>276</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.16.

<sup>277</sup> MILLER. A invenção psicótica, p.8.

<sup>278</sup> LACAN. Posição do inconsciente, p.862-863.

de modo que não lhe toco que não saia algum pensamento – de que estará composta minha alma!?”<sup>279</sup> A mão que escreve traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse corpo com a alma que o anima e com outros corpos com os quais ela forma uma comunidade com a própria alma, corpo e alma das quais é possível entrever a fonte inesgotável de ressonâncias.

É precisamente o traumatismo do significante enigma, do significante gozo, que obriga o sujeito a uma invenção subjetiva. Assim, do encontro com a paixão Qorpo-Santo testemunha que sobreviveu à morte, ao indizível. Se o indizível está na base da língua, o sobrevivente é aquele que reencena a criação da língua:

Qual a razão por que não posso escrever com ortografia que aprendi em dezesseis ou dezessete autores e que ensinei por espaço de doze anos a mais de oitocentos alunos?

É simples: crimes horrorosos de que fui vítima em 1862 nesta cidade, e suas funestas consequências! Fez-se preciso para debelá-los, para inutilizá-los, suprimí-los, relacioná-los com as letras que suprime e continuarei a suprimir até que – desapareçam totalmente.<sup>280</sup>

O que isso acrescenta aqui é que a linguagem é um órgão fora do corpo, mas que nos mantém ligados, e cada um de nós tem uma forma de enlaçar isso: alguns já têm o laço, outros têm que inventar o laço. Ou o sujeito o recebe, ou o inventa. Essa passagem revela a posição singular desse escritor diante do encontro traumático com a língua, que nos submete à gramática e à lei. Esse sujeito que se viu compelido a um fazer literário que busca não apenas extraer literatura “dos estreitos limites” das leis de linguagem, mas a partir da própria desmontagem dessas leis. “Se, todos os dias vemos – aumento de palavras, supressão e substituição de palavra; aumento de letras, supressão e substituição de letras – quem pode com verdade assegurar que escreve certo?”<sup>281</sup>

De sua experiência como professor de primeiras letras, Qorpo-Santo dizia que, se “um indivíduo ler com a ortografia antiga gastava hum anno em aprender a ler, o conseguirá em 6 ou 8 meses quando muito com a nova ortografia”.<sup>282</sup> No Livro I, da *Ensiqlopèdia*, em meio a reflexões sobre a linguagem, economia política e a lei da

---

<sup>279</sup> QORPO-SANTO. *Miscelânea quiriosa*, p.96.

<sup>280</sup> QORPO-SANTO. *Miscelânea quiriosa*, p.99.

<sup>281</sup> QORPO-SANTO. *Miscelânea quiriosa*, p.93.

<sup>282</sup> QORPO-SANTO citado por CESAR. Estudo crítico, p.28.

gravidade, consta uma carta que expõe o seu projeto de eliminação das letras não pronunciadas, dirigida ao poeta português Castilho:

Ilmo. Exmo. Sr. A. F. de Castilho:

Lendo eu o compendio mandado publicar por V.Exa. em o qual melhora um pouco a ortografia da lingua que falamos, econômico por natureza sou de tempo e trabalho, nutro o desejo de a simplificar ainda mais; mesmo porque é convicção minha que a supressão das letras que não pronunciamos, do y, do k, do c, traria facilidade incalculável quer para os que nascem no Brazil e em Portugal, quer para os estrangeiros que querem ou necessitam aprender o nosso idioma. Além dessas supressões, penso que o g, deve soar sempre como em guerra, isto é – forte prescindindo do u; que o h, só deve ser usado nas compostas lhe e nh; que para o som brando de um só r entre duas vogais devemos usar o r que tem uma parte semelhante ao z (?); e finalmente que o s não deve jamais soar z nem este s; e que x não deve tão bem soar s, nem qs; etc.

Se V.Exa. huma das primeiras luzes de Portugal achar couza de aproveitável nas supressões que indico, considerará seu favorável, juízo como uma das maiores felicidades.

O que se sente o mais prazer em assignar-se.

De V.Ex<sup>a</sup>. etc.

J. J. de C. Leão<sup>283</sup>

Qorpo-Santo dirige-se àquele que considera a maior autoridade da língua portuguesa na época, Antônio Feliciano de Castilho<sup>284</sup> (1800-1875), escritor que se empenhou pela liberdade estrófica e pelo exercício automatizante da métrica, chegando a publicar um Tratado de Versificação e o Método Castilho de aprendizagem da leitura

<sup>283</sup> QORPO-SANTO citado por MARQUES. Escritos sobre um Qorpo, p.52.

<sup>284</sup> Antônio Feliciano de Castilho (1800-1875), preocupado com o aterrador analfabetismo da população portuguesa, empenhou uma grande parte da sua vida na luta contra este. Pretendia fazer adotar um seu método de leitura repentina, que denominou o Método Português (depois conhecido como o Método Português de Castilho) de aprendizagem da leitura, contra o qual se levantaram grandes polêmicas. Depois de uma luta pertinaz pela adoção do seu método, e no meio de uma generalizada descrença dos pedagogos sobre a sua eficácia, o governo nomeou-o Comissário para a Propagação do Método Português e deu-lhe um lugar no Conselho Superior de Instrução Pública. Contudo, nunca adotou oficialmente o método para uso generalizado nas escolas públicas, recusa que seria o eterno pesar da vida de Castilho. <http://pt.wikipedia.org>. acessado em 20/01/2008, Ver também em SARAIVA. *História da Literatura Portuguesa*.

que muitas polêmicas engendraram. Não há registro da data da carta e não sabemos a resposta de Castilho.

Qorpo-Santo propõe uma reforma ortográfica que simplificaria a escrita de tal modo que a cada fonema articulado sonoramente corresponderia um único símbolo gráfico. Propõe ainda a supressão do “U” em todas as palavras nas quais ele não soa; a supressão do “SS”, “RR”, “Ç” e “outros desperdícios de tinta”. Em uma das peças de Qorpo-Santo, “O Parto”, a personagem Ruibarbo explica as razões pelas quais altera a grafia:

Quando escrevo, penso, e procuro conhecer o que é necessário, e o que não é, e assim como, quando me é necessário gastar cinco, por exemplo, não gasto seis, nem duas vezes cinco; assim também quando preciso escrever palavras em que usam letras dobradas, mas em que uma delas é inútil, suprimo uma e digo: diminua-se com esta letra um inimigo do Império do Brasil! Além disso, pergunto: que mulher veste dois vestidos, um por cima do outro!? Que homem, duas calças!? Quem põe dois chapéus para cobrir uma só cabeça!? Quem usará ou que militar trará à cinta duas espadas!<sup>285</sup>

Qorpo-Santo estabelece um novo tipo de relação com a linguagem, inventando uma função completamente inédita para o órgão-linguagem, propondo uma nova ortografia, e a empregou na maioria dos textos da Ensiqlopèdia. Qorpo-Santo opera não somente uma decomposição ou uma destruição da língua materna, mas também a invenção de uma nova língua no interior da língua mediante a criação de sintaxe.

Como Deleuze e Guattari nos mostram em *Kafka, por uma literatura menor*, também Qorpo-Santo inventa uma língua estrangeira no interior da própria língua, quando ele declara:

Estudei e ensinei português por espaço de 14 anos. Pelos atos de pessoas que muito mais que estudaram, conheci que os significados das palavras que os dicionários ensinaram, não são por elas admitidas, senão quando lhes convém. Julguei por isso absurdo pegar mais em dicionários da nossa língua há 13 anos.<sup>286</sup>

---

<sup>285</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.219-220.

<sup>286</sup> QORPO-SANTO. *Miscelânea quiriosa*, p.99.

Deleuze e Guattari, ao analisar a obra de Kafka, dizem que ela pertence ao que eles denominam de “literatura menor”. Esse tipo de literatura não é a de um povo menor, muito menos a de uma língua menor, mas “antes a que uma minoria faz em uma língua maior”.<sup>287</sup> A condição de Kafka era exatamente a condição de um exilado, de um estrangeiro. Judeu, tcheco, optou por escrever em alemão. Mas o alemão de Kafka é o alemão de Praga, “uma língua desterritorializada, própria a estranhos usos menores”.<sup>288</sup> E é também o alemão de quem fala iídiche, idioma judaico tão próximo ao alemão. Exatamente por se encontrar nessa posição estranha, estrangeira, dentro de sua cultura, é que foi possível a Kafka fazer um uso menor do alemão, um uso criador de uma nova sintaxe.

Corpo-Santo é também um exilado em sua própria cidade. Crônicas da época falam dele como um “tipo curioso”, que escreve versos absurdos, sem nexo, sem rima, sem métrica. Falam ainda de sua insistência em reformar a língua portuguesa. Um contemporâneo seu diz que, “quando a luz da razão se apagou no seu cérebro, deu-lhe mania de fazer ‘versos de pé quebrado e sem nexo’. Sentia-se bem só, na solidão, a fumar o seu cigarro de palha com fumo crioulo. E passava, assim, horas e horas, completamente estranho a tudo que o cercava, fugindo da convivência dos demais.” Mas essa solidão ainda não é solidão: é recolhimento. Há uma outra solidão, de que nos fala Blanchot: aquela em que arriscar a linguagem é arriscar o ser – eis a solidão que sobrevém ao escritor por intermédio da obra. O escritor que entra nessa região não se supera na direção do universal,

não caminha para um mundo mais seguro, mais belo, mais justificado, onde tudo se ordenaria segundo a claridade de um dia justo. Não se descobre a bela linguagem que fala honrosamente para todos. O que fala nele é uma decorrência do fato de que de uma maneira ou de outra, já não é ele mesmo, já não é ninguém.<sup>289</sup>

Exilado da cidade, exilado das ocupações regulamentadas e das obrigações limitadas, o escritor, exilado em sua loucura, estrangeiro em sua pátria, não a pode ocupar e traduz essa condição no verso:

---

<sup>287</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Kafka, por uma literatura menor*, p.25.

<sup>288</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Kafka, por uma literatura menor*, p.26.

<sup>289</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p.18.

Um resto

Da Minha pátria ofendida!  
 Minh’alma terna, sentida,  
 Com esse doce palpitar,  
 Não se pode ocupar<sup>290</sup>

A literatura menor está ligada ao exílio, à medida que exige um forte coeficiente de desterritorialização. Para fazer esse uso outro da língua, o escritor precisa se desterritorializar. Qorpo-Santo se insere no campo do desconhecido, numa região totalmente privada de intimidade, o deserto, onde aquele que aí está encontra-se fora de casa, ausente de si numa região estrangeira. Estrangeiro não por estar fora do mundo, mas por se colocar fora de si. Qorpo-Santo é esse escritor sem território definido, que não pertence a um lugar determinado, e que, exatamente por isso, pôde criar novos territórios na literatura.

Para Deleuze, em “A literatura e a vida”, a literatura de Kafka traça uma espécie de língua estrangeira, que não é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante<sup>291</sup>. Kafka faz o campeão de natação dizer: “falo a mesma língua que você e, no entanto, não comprehendo sequer uma palavra do que você diz”. De maneira semelhante, Qorpo-Santo diz: “Escrevo atualmente com uma ortografia tão fácil para mim quanto difícil e impossível para outros: hei de publicar mais tarde regras para uma fácil e inteligível para todos”.<sup>292</sup> Nessa desterritorialização, Qorpo-Santo alcança o esplendor do impessoal dessa neutralidade que nos lança, em nós, para fora de nós.

No fundo dessa desterritorialização, no âmago dessa neutralidade, pode-se dizer com Foucault que, de fato, o “eu falo” refere-se a um discurso, mas a um discurso que falta: “o ‘eu falo’ só instala sua soberania na ausência de qualquer outra linguagem; o discurso de que eu falo não pré-existe à nudez enunciada no momento em que eu digo ‘eu falo’ e desaparece no próprio instante em que me calo”.<sup>293</sup> Nesse mesmo ponto, Foucault afirma que toda possibilidade de linguagem é dissecada pela transitividade em que ela se realiza. O deserto a circunda. “Em que extrema delicadeza, em que agudeza

<sup>290</sup> QORPO-SANTO. *Poemas*, p.273.

<sup>291</sup> DELEUZE, A literatura e a vida, p. 12-13.

<sup>292</sup> QORPO-SANTO. *Miscelânea quiriosa*, p.99.

<sup>293</sup> FOUCAULT. O pensamento do exterior, p.220.

singular e sutil se recolheria uma linguagem que quisesse se refazer na forma despojada do ‘eu falo’?”. Repercudem aqui as palavras de Qorpo-Santo: “Escrevo atualmente com uma ortografia tão fácil para mim quanto difícil e impossível para outros”. Porém, a linguagem se perderia totalmente caso permanecesse na sua agudeza singular e sutil, a menos, como diz Foucault,

que o vazio em que se manifesta a debilidade sem conteúdo do “eu falo” seja uma abertura absoluta por onde a linguagem pode se expandir infinitamente, enquanto o sujeito – o “eu” que fala – se despedaça, se dispersa e se espalha até desaparecer nesse espaço nu.<sup>294</sup>

Qorpo-Santo testemunha esse desmoronamento de si, no processo de transformação pelo qual passou de José Joaquim de Campos Leão a Qorpo-Santo. Em dado ponto de sua obra, ele diz ser problemático discernir se, já em criança, era habitado pelo Santo que subiu ao céu, na idade de 34 anos – palavra *Santo* que nele se infiltrou e passou a orientá-lo –, ou se essa transformação se deu depois.

Foucault argumenta que:

se, de fato, a linguagem só tem lugar na soberania do “eu falo”, por direito nada pode limitá-la – nem aquele a quem ela se dirige, nem a verdade do que ela diz, nem os valores ou sistemas representativos que ela utiliza; em suma, não é mais discurso e comunicação de um sentido, mas a exposição da linguagem em seu ser bruto, pura exterioridade manifesta; e o sujeito que fala não é mais a tal ponto o responsável pelo discurso “aquele que o mantém, que através dele afirma e julga, nele se representa às vezes sob uma forma grammatical preparada para esse efeito”, quanto à inexistência, em cujo vazio prossegue sem trégua a expansão infinita da linguagem.<sup>295</sup>

A partir do momento em que estamos fora de nós, “o real entra no reino equívoco onde já não existe limite, nem intervalo, nem momentos, e onde cada coisa, absorvida no vazio de seu reflexo, aproxima-se da consciência que se deixou encher por uma plenitude anônima”.<sup>296</sup> Qorpo-Santo parece expressar essa equivocidade no poema:

### Dúvida

---

<sup>294</sup> FOUCAULT. *O pensamento do exterior*, p.220.

<sup>295</sup> FOUCAULT. *O pensamento do exterior*, p.220.

<sup>296</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p.264.

Estou enganado?...  
 Estou turbado!...  
 Estou a dormir?...  
 Estou a sonhar?...  
 – Parece-me estar –  
 – Tudo a fundir !!!!<sup>297</sup>

Não parece simples a tarefa do escritor, ainda mais quando o escrito deve perder-se no traçado desconhecido de si mesmo. Quando tudo lhe é retirado e apenas a captação do exterior o acompanha. É como se a língua materna já estivesse rasurada. Na experiência do fora, o eu não se reconhece mais, uma vez que cede à impessoalidade do neutro. O neutro pressupõe uma linguagem que ninguém fala, mas só pode ser conhecida na narrativa. Como observa Blanchot, a voz narrativa é neutra:

sem existência própria não falando de lugar algum, em suspenso no todo do relato; tampouco se dissipar nele à maneira da luz que, invisível, torna visível: é radicalmente exterior, vem da exterioridade mesma, desse exterior que é o enigma próprio da linguagem na escritura.<sup>298</sup>

A experiência do fora da linguagem aparece na obra de Qorpo-Santo como um todo e especialmente ilustrativo é o poema abaixo:

### Linguagem

Falão-se os montes.  
 Falão-se as fontes,  
 Falão-se as feras,  
 Falão-se as pedras!  
 – Todos se falão!

Falão-se os gatos,  
 Falão-se os sapos,  
 Falão-se as aves,

<sup>297</sup> QORPO-SANTO. *Poemas*, p.226.

<sup>298</sup> BLANCHOT. *De Kafka à Kafka*, p.237. (tradução livre).

Falão-se... as traves!

– Todos se falão!

Falão-se os broncos,

Falão-se os troncos,

Falão-se os peixes,

Falão-se os feixes!

– Todos se falão!

Falão-se os rios,

Falão-se... os frios,

Falão-se os ares,

Falão-se os mares!

– Todos se falão!

Falão-se os galos,

Falão-se os lagos,

Falão-se as cassas,

Falão-se e as massas!

– Todos se falão!

Falão-se as penas,

Falão-se as cenas,

Falão-se as casas,

Falão-se as brasas!

– Todos se falão!

Falão-se as vinhas,

Falão-se as pinhas,

Falão-se os livros,

Falão-se os bilros!

— Todos se falão!

Falão-se os barros,

Falão-se os jarros,

Falão-se as faixas,

Falão-se as taxas!

– Todos se falão!

Falão-se as redes,  
 Falão-se as sedes,  
 Falão-se os bichos,  
 Falão-se os nichos!  
 – Todos se falão!

Falão-se os cernes,  
 Falão-se os vermes,  
 Falão-se as flautas,  
 Falão-se as pautas!  
 – Todos se falão!

Falão-se os tigres,  
 Falão-se os livres,  
 Falão-se os tatos,  
 Falão-se os fatos!  
 – Todos se falão!

Falão-se os matos,  
 Falão-se os ratos,  
 Falão-se as fibras,  
 Falão-se as tigras!  
 – Todos se falão!<sup>299</sup>

Escrever é romper com o elo que une a palavra ao eu, é retirar a palavra do curso do mundo, é pertencer “a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela. Ele pode acreditar que se afirma nessa linguagem, mas o que se afirma está inteiramente privado de si”<sup>300</sup> Ao mesmo tempo em que ataca a língua e destrói seu modo maior, ele cria uma outra língua mediante a criação de uma nova sintaxe. Dessa forma, o escritor só provoca uma revolução quando consegue provocar uma criação sintática nova, seu próprio estilo. “Passo os dias matemáticos a brincar com os livros. Já conclui a recordação das gramáticas inglesa e

---

<sup>299</sup> QORPO-SANTO citado por MARQUES. Escritos sobre um Qorpo, p.96-97.

<sup>300</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p.17.

francesa; e exercito-me agora a falar desembaraçadamente a segunda língua.<sup>301</sup> Uma língua estrangeira não é escavada na própria língua sem que toda a linguagem por seu turno sofra uma reviravolta, seja levada a um limite, a um fora ou um avesso que consiste em idéias que o escritor vê e ouve nos interstícios da linguagem, nos desvios de linguagem. Deleuze, em “A literatura e a vida”, afirma que não se trata de

interrupções do processo, mas paragens que dele fazem parte, como uma eternidade que só pode ser revelada no devir, uma paisagem que só aparece no movimento. Elas não estão fora da linguagem, elas são o seu fora. O escritor como vidente e ouvidor, finalidade da literatura: é a passagem da vida na linguagem que constitui as Idéias.<sup>302</sup>

Deleuze assinala que cada escritor é obrigado a fabricar para si a própria língua, “dir-se-ia que a língua é tomada por um delírio que a faz precisamente sair de seus próprios sulcos”.<sup>303</sup> Qorpo-Santo intervém na constituição das palavras e dos processos pelos quais elas são construídas, transforma verbos em substantivos etc, e dispõe, a seu modo, as palavras:

#### Termos

Quantos a endireitar!  
Quantos podem se adotar!

Se de chinelos – chinelar  
Ou de chinelos – andar;  
De çapato – çapatar;  
De botinas – botinar;  
De botas direi – botar!

Se de polvilho – polvilhar  
Ou com polvilho – salpicar;  
De cinzas digo – cinzar!

Se de rabeca – rabecar

---

<sup>301</sup> QORPO-SANTO. *Miscelânea quriosa*, p.105.

<sup>302</sup> DELEUZE. A literatura e a vida, p.16.

<sup>303</sup> DELEUZE. A literatura e a vida, p.15.

Ou rabeca – tocar;  
De frauta, digo – frautar!

Se d’espingarda – espingardar  
Ou tiros dar;  
De pistola – pistolar!

Se de cigarro – cigarrar  
Ou cigarros – fumar;  
De cachimbo – cachimbar;  
De charuto – charutar!

Se de faca – facada,  
E também facar;  
De garfo – garfar,  
E também garfada!<sup>304</sup>

Entretanto a linguagem permanece, ainda que em desequilíbrio, pois o escritor escuta e vê seus interstícios e desvios. Não do que está fora da linguagem, mas do próprio fora que a linguagem traz consigo. Nesses interstícios, Qorpo-Santo vê e ouve formigas, morcegos, aranhas, ratos, cigarras... tripas, barrigas, queijo, feijão... que ocupam lugar privilegiado na tessitura dos poemas. Recorrendo ao procedimento de “desqualificação” do material poético, celebra o desgoverno e a dissolução da ordem discursiva:

#### Alicantinas

Andava uma pulga,  
Bem por cima da meia;  
Encontra com outra  
Sobre a mesma teia.

Pulava qual potra,  
Em busca de seia (ceia) (no texto ‘seia’, ortografia do autor: uso do ‘S’ em todas as palavra que se pode dispensar o ‘C cedilhado’.)

---

<sup>304</sup> QORPO-SANTO, *Poemas*, p. 89.

Saltava a outra  
– Pulguinha mui feia!

Quem pensa ou julga,  
Que uma tal pulga,  
Assim se pusesse  
Assim procedesse!?

Para escrever talvez seja preciso que a língua materna seja odiosa, mas, de tal maneira, que uma criação sintática nela trace uma espécie de língua estrangeira e que a linguagem inteira revele seu fora, para além de toda sintaxe, diz Deleuze.

Na peça “A impossibilidade da santificação; ou a santificação transformada”, já referida aqui neste trabalho, Qorpo-Santo busca apontar para um outro aspecto da linguagem. Nessa peça, somos surpreendidos, pois Qorpo-Santo precede o texto dramático com uma explicação sobre o enredo e a impressão que se tem é a de que a peça versará sobre a vida do próprio escritor, ou seja, que haverá ali uma produção de sentido, mas o que vemos surgir é uma ruptura do sentido. Para além de toda sintaxe, a peça revela o fora da linguagem, na medida que busca abordar a linguagem enquanto separada da dimensão do sentido, justamente a linguagem enquanto escrita, enquanto letra.

Chama a atenção nessa peça o modo como o escritor mobiliza os mais desencontrados grupos de personagens, em torno da Letra, grafada em maiúsculo no texto pelo próprio escritor. Sucedem-se em cena personagens que, na superfície dos nomes – Rapivalho, Bipedal, Caranguejo, Ostralâmio, Um Circunstante, Rivaleda, Rabicundo, Malévola, Furiel, Hircano, Revocata, Planeta, Helbaquínia, Faniquito, Ignota, Brasilística, Rabalaio, Radinguínio, Uma Voz, Outra Voz e C. S –, desempenham muito bem o papel de significantes, à medida que não têm conteúdo (significado), isto é, são vazios de significação. Ou seja, o que esses personagens dizem só faz produzir um apagamento da mensagem.

Cabe destacar que Milner propõe considerar o significante lacaniano como encarnando o campo das relações de diferença, das representações, da ausência de positividade própria ou de qualidade e mesmo de identidade, o que o torna indestrutível. Assim, ele pode, no máximo, “faltar em seu lugar”, ou não comparecer lá onde é

---

<sup>305</sup> QORPO-SANTO, *Poemas*, p. 36.

chamado, mas nunca ser destruído. Tudo o que concerne ao significante será dito num vocabulário da cadeia e da alteridade. À medida que as personagens/significantes não se deslocam, mas se chocam em cena, não entram em cadeia. O significante representa, no ponto das cadeias onde se encontra, o sujeito para outro significante, mas nada transmite em si mesmo. Assim, os personagens, na superfície do nome, só fazem apontar para um outro aspecto da linguagem, enquanto separada da dimensão do sentido: justamente a linguagem enquanto escrita, enquanto letra.

Logo no início da peça, Qorpo-Santo recebe um caixeiro que apresenta seu débito e uma letra para assinar, a quem C. S. responde:

Diga a seu amo que eu não assino documento algum, sem examinar primeiro a conta que o Sr. acaba de entregar-me; feito porém isso, nenhuma dúvida haverá em passar-lhe um documento, que não será **Letra**, visto que estas obrigam de modo a pagar-se de um dia para outro; vendendo-se para isso os bens que forem necessários.<sup>306</sup>

A letra, assim como as notas promissórias, deve ser examinada para ser assinada, “visto que estas obrigam de modo a pagar-se de um dia para outro; vendendo-se para isso os bens que forem necessários”. Os escritos não são como as falas, “porque, destas, ao menos a dívida indelével fecunda nossos atos com suas transferências. Os escritos carregam ao vento as promissórias em branco de uma cavalgada louca. E, se eles não fossem folhas volantes, não haveria letras roubadas, as cartas que voaram”<sup>307</sup> Se dou minha palavra, afirmo que a dívida contraída será paga. A palavra fecunda nossos atos, mas a letra escrita pode ser um título falso, fictício, como folhas ao vento e, tal como as cartas, as letras podem ser roubadas.

A desconfiança de C. S. em relação à letra poderia ser considerada o exemplo mais depurado de um “semblante”, ou seja, daquilo que, da ordem simbólica, nos faz crer que não há nada além ou aquém dele. Na peça, a letra, gradativamente, prepondera sobre o sentido das palavras e surge despojada de qualquer valor de significação, podendo ser “uma letra fria”. Relacionada à perda, a letra presentifica sua materialidade, deixando sua marca indelével de objeto, resíduo, dejeto.

---

<sup>306</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.296.

<sup>307</sup> LACAN. Seminário sobre “A carta roubada”, p.30.

Lacan, no “Seminário sobre ‘A carta roubada’”, constrói uma primeira contraposição entre *lettre* e significante, ao levar em consideração que o conto de Poe, que mobiliza os personagens em torno de uma *lettre*, se sustenta sem qualquer referência a qualquer conteúdo da carta, o que não impede os efeitos que produz naqueles que, um a um, se vêem de posse dela. Ao discutir a questão significante, Lacan aponta uma outra vertente da carta:

A **letter**, a **litter**, uma carta, uma letra, um lixo. Fizeram-se trocadilhos, no cenáculo de Joyce, com a homofonia dessas duas palavras em inglês. A espécie de dejeto que os policiais manipulam nesse momento tampouco lhes revela sua outra natureza por estar apenas meio rasgada.<sup>308</sup>

Da homofonia das duas palavras em inglês, *letter* e *litter*, Lacan destaca uma outra natureza da letra, como, espécie de dejeto passível de ser manuseado. Essa dupla dimensão, com função de transmissão de uma mensagem, a *letter*, mas com um destino que concerne à sua materialidade, a *litter*, é, para Lacan, algo inerente a uma carta (ou a uma letra).

Na seqüência da peça, o que vemos surgir é essa dimensão da letra enquanto *litter*. No segundo ato, entra em cena o amo do caixeiro, Rubicundo, que, em pessoa, vem lhe pedir que assine a letra. C-S. responde a Rubicundo ter sido impossível satisfazê-lo. Em seguida, numa clara referência à Letra, Rubicundo lhe pergunta: o que custa escrever meia dúzia de linhas?

C-S. responde-lhe:

Ao Sr. Que está continuamente comprando, vendendo, pagando e recebendo, e por consequência escrevendo... borrando papel como creio, nada custa ou nenhum embaraço pode encontrar em borrar em vez de quatro ou cinco folhas de papel – seis ou oito! Eu, porém que escrevo que penso e medito para fazê-lo, que tenho necessidade de raciocinar e discorrer, e preciso estudar os fatos, conhecê-los, escolher os termos com que mais convém expressar idéias... enfim, compor, não um bilhete ou uma carta, mas uma comédia, romance ou tragédia, um discurso sobre moral, política, religião, ou alguma outra ciência,

---

<sup>308</sup> LACAN. Seminário sobre “A carta roubada”, p.28.

não posso nos momentos em que estudo – estar sendo interrompido; nem mesmo nos em que penso!<sup>309</sup>

É impossível satisfazê-lo, pois escrever não é como borrar papel: “nada custa ou nenhum embaraço pode encontrar em borrar em vez de quatro ou cinco folhas de papel – seis ou oito!” C. S. aponta nessa fala uma descontinuidade entre escrever na letra/*letter* e escrever na letra/*litter*. Essa concepção residual do gozo justifica a evocação inicial da expressão joyciana “*a letter, a litter*”. É preciso perceber, nessa expressão, os contornos da articulação entre um elemento simbólico, *a letter*, e um elemento residual, o gozo, enquanto lixo, *a litter*. Vemos, então, surgir aqui a *letter*, que passa da função mensageira para a função de letra, fazendo surgir sua natureza de objeto.

Em “Lituraterra”, Lacan se detém sobre a metáfora do “litoral”, definindo-o como algo distinto da “fronteira”. “Se esta é uma marca simbólica entre dois territórios de natureza homogênea, no litoral o que está em jogo é o encontro entre dois mundos heterogêneos”, constituindo-se em “um campo inteiro que serve de fronteira para o outro, por eles serem estrangeiros, a ponto de não serem recíprocos”.<sup>310</sup> Assim, considerando que o significante deriva apenas da instância simbólica, a letra vincula o Real, Simbólico e Imaginário, que são mutuamente heterogêneos. Separando – mas ao mesmo tempo conjugando – mar e terra, a imagem do litoral fornece a figuração necessária para uma articulação entre elementos heterogêneos, “permitindo ao mesmo tempo tornar presente a ausência de uma medida comum entre, por exemplo, o terreno do sólido e a fluidez do líquido”.<sup>311</sup>

A borda do furo no saber, não é isso que ela desenha? E como é que a psicanálise, se justamente o que a letra diz por sua boca “ao pé da letra” não lhe conveio desconhecer, como poderia a psicanálise negar que ele existe, se esse furo, posto que, para preenchê-lo, ela recorre ao invocar nele o gozo?<sup>312</sup>

O texto de Lacan faz referência a um furo, figura que indica a impossibilidade de passagem de um campo a outro sem descontinuidade. Na resposta de C. S. a Rabicundo, surge, de um lado, a letra como *litter*, como papel borrado, descartável, dejeto e nesse sentido não haveria, como ele mesmo diz, nenhuma dificuldade em se escrever sobre

<sup>309</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.301.

<sup>310</sup> LACAN. Lituraterra, p.18.

<sup>311</sup> MANDIL. *Os efeitos da letra*, p.48.

<sup>312</sup> LACAN. Lituraterra, p.18.

ela. Porém, por outro lado, a letra surge como saber, que custa e causa embaraço. Entre o gozo e o saber a letra constituiria o litoral.

Essa descontinuidade se expressa ainda num monólogo extenso do personagem Planeta que, num dado instante, critica a própria comédia: “Isto não vai bem! Não há certo encadeamento de idéias!... Para havê-lo seria necessário também haver de mulheres velhas, meninas, moças e de crianças (...) Eu, porém, nego os fatos.” E prossegue:

Parece-me mais exato que fosse necessário ou encadeamento ou relaxamento de mulheres para que qualquer produção possa ser boa... se é uma só obra, deve ser uma só mulher; se diversas produções em um só livro, diversas mulheres ocupadas com um só homem! De cada uma escreve-se um pouco; e assim compõe-se uma obra...<sup>313</sup>

Parece, assim, razoável afirmar que há algo aqui que impede a produção de sentido e qualifica a descontinuidade de que se fala acima. Qorpo-Santo diz então que, para haver produção de sentido, é necessário “ou encadeamento ou relaxamento de mulheres”. Nesse ponto, a personagem compara a escrita com a mulher. Lacan, no *Seminário XX*: “Mais, ainda”, estabelece uma homologia entre a letra e a mulher, pela proximidade que mantêm com a falta no campo do Outro. A carta/letra, por se situar no plano da falha do Outro, isto é, como litoral entre o simbólico e o real, desenha exatamente a borda no furo do saber. A Mulher que, segundo Lacan, “não existe”, é justamente a lettre/carta, à medida que ela é o significante que não há. Não se trata apenas de colocar a mulher como um efeito de sombra de um significante, mas como o que não se inscreve no inconsciente.

A inexistência da relação sexual, circunscrita nesse seminário, pela constatação, a partir do discurso analítico, da ausência de proporção sexual (*rapport sexuel*) entre homem e mulher, em outras palavras, da impossibilidade de uma medida comum entre o gozo masculino (fálico) e o gozo feminino (fálico, mas não todo), toma forma, para Lacan, de uma relação que não cessa de não se escrever.<sup>314</sup>

Lacan estabelece a correlação entre a ausência de proporção sexual e o escrito nos seguintes termos: “*O não pára de não se escrever* (...) é o impossível, tal como o defino pelo que ele não pode, em nenhum caso, escrever-se, e é por aí que designo o que é da

---

<sup>313</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.309.

<sup>314</sup> MANDIL. *Os efeitos da letra*, p.143.

relação sexual – a relação sexual não pára de não se escrever”.<sup>315</sup> Há uma verdade que resiste ao saber, ou seja, ao deciframento, ainda que interpretado. Isso significa dizer que, para o ser falante, há um saber que não se inscreve no real. Se há algo que “não cessa de se escrever para um sujeito”, é porque deve haver, para a espécie humana um saber que “não cessa de não se escrever”, um certo “não está escrito”.<sup>316</sup>

Em “La conversation d’Arcachon”, Jacques-Alain Miller faz um breve comentário a respeito dessa correlação lacaniana entre a ausência de *rappoport* sexual e o escrito. Para Miller, a ausência de *rappoport* sexual entre um homem e uma mulher, posta em termos lacanianos, não é da ordem de um furo na linguagem, “é um puro não há”. O “não há (*rappoport* sexual)” de Lacan é “a página branca, não tem inscrição” ou, ainda, o que não se inscreve. Devemos distinguir a negação de uma proposição escrita, da não-escrita dessa proposição. “Então pode-se dizer: como não está escrita, escrevamos alguma coisa no lugar onde ela deveria estar ”.<sup>317</sup> Daí que, pelo fato de ela não se escrever, nos colocamos em posição de escrever alguma coisa “no lugar onde ela deveria ser encontrada”.

Essa questão é demonstrada na seqüência da peça de Qorpo-Santo. Ainda na trilha do embaraço, de repente, a personagem Planeta transforma-se em outra personagem, Rapivalho, que, mais adiante, diz:

Estou querendo compor, escrever alguma cousa e não me lembro o que agora há-de ser: ficará portanto para depois. (...) Que desarranjo... e o caso é que não sei quando este cessará. Que diabura! Compus ontem alguns versos de que hoje não me lembro; e assim vamos... onde porém chegaremos? A que ponto tocaremos?...<sup>318</sup>

A que ponto tocaremos? A pergunta com a qual ele encerra o parágrafo permite uma inflexão: o que mais poderia ser captado no nível da escrita (e da letra), para além dos efeitos significantes, para além de seus significados? O que se deposita sobre o papel sulcado pela letra e ultrapassa os efeitos de sentido das palavras?

Mandil, referindo-se ao “Seminário sobre ‘A carta roubada’”, observa que

<sup>315</sup> LACAN. *O seminário*, livro 20, p.127.

<sup>316</sup> LACAN. *O seminário*, livro 20, p.126-128.

<sup>317</sup> MILLER. *Los signos del goce*, p.173.

<sup>318</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*, p.315.

a relação entre gozo e ruptura do semblante é, de certo modo, evocada na medida que o acesso à carta por Dupin só foi possível por ele ter levado em consideração que a carta roubada deveria ser buscada para além de sua dimensão de “semblante”, ou melhor, que essa dimensão estava sujeita a rupturas em função do gozo que o ministro dela extraía.<sup>319</sup>

Em “Lituratera”, poderemos encontrar indícios de uma resposta para as indagações desesperadas de Rapivalho: “a que ponto tocaremos?” Nesse texto, a noção de gozo é pensada em relação à dimensão simbólica como “resíduo”. É possível perceber que a conjugação entre simbólico e real se dá à medida que esse último é concebido como resíduo ou dejeto, que o primeiro expele de seus domínios, deixando sobre ele sua marca indelével.

No Livro 1 da *Enciqlopèdia*, há um aditamento sob a forma de um poema, intitulado SONHO, em que Qorpo-Santo procura demarcar o caminho do significante à letra:

(...)

Camiza fina de linho bordado com o pequeno brilhante de que uzo no peito; e no colarinho 1 botão de ouro bordado levantado; huma pequena estréla de ouro cada punho. Gravata de setim azul celeste, e nesta três pequenas estrelinhas de ouro em forma triangular.

Ceroula de fino linho liza.

Calça de cazimira branca fina com huma silva bordada a fio de ouro pregada de cada lado.

Botinas de fino verniz com bordado aberto de meia polegada ou pouco mais acima até a ponta do pé.

Meias de seda de cor ou brancas. Collete de gorgurão branco bordadas a fio de ouro as beiras das algibeiras; e mais hum botão de Cravo de cada lado do peito, item.

4 pequenos amores-perfeitos esmaltados em ouro.

Cazaca de fino pano verde com 3 botões de cada lado de sempre-vivas de ouro, 3 mais pequenas item em cada punho.

1 anel de fino ouro com uma pequena pedra de brilhantes no dedo anelar da mão esquerda.

---

<sup>319</sup> MANDIL. *Os efeitos da letra*, p.53-54.

Luvas brancas de pelica, calçada a da direita até meia mão com o dedo polegar descalço; a da esquerda atirada ao esquerdo do meu corpo; ou metida entre os dedos mostrador e máximo da mesma mão.

Lenço de linho branco bordado com jasmins a fio de ouro nos cantos, e no centro hum pequeno glôbo celeste.

Huma lança de ferro polido de 1 palmo de cumprimento com astes pouco mais de meio palmo muito pouco inclinadas para dentro. Seu cabo é fino, de prata, ouco, tapada a extremidade; e de 10 palmos de comprido; a qual será collocada horizontalmente do meu lado direito.

A cinta de prata que uso, – em seu competente lugar.

Chapéu armado com hum planeta vênus feito de prata e ouro de 12 quilates (como dos botões, &) colocado do lado direito; e assim pôsto do lado esquerdo de minha cabeça.

A fita Maçônica a tiracolo, distintivo do grau de Mestre que me foi conferido; ou qualquer outro que queiram meus Irmãos conferir-me.

Não quero barbas feitas; qual subir min’alma tal se embalsamará meu corpo e depozitará.

P.S.

A calça, a cazaca, as botinas podem ser mudadas no verão – por calça de setim branco passando para ella os bordados; por cazaca de setim verde passando-lhe os botões; por sapatos de setim branco com hum Leãozinho de ouro no peito de cada hum; sola fina e salto.

O colxão e de setim azul; o travesseiro item, e não faz-se necessária fronha.

Huma pollegada basta para a grossura d’aquele.<sup>320</sup>

Nesse texto, Qorpo-Santo, numa descrição minuciosa, vai tecendo para o leitor uma série de apelos sensoriais: a textura e cores das diversas espécies de tecido, o brilho do verniz dos sapatos contrastam com a opacidade delicada da pelica, os botões em forma de sempre-vivas, amores-perfeitos, cravos, estrelas e estrelinhas de ouro, e figuração dos bordados em fio de ouro e brilhantes, a fita Maçônica do grau de Mestre dá-lhe reconhecimento do outro, fingindo uma identificação. Os números dos itens e o sinal de escrituração mercantil (&) marcam o jogo de trocas, tal como, no pós-escrito, os adereços devem ser mudados a cada verão. Os significantes vão vestindo o corpo libidinalmente, como um semblante, que faz crer que não há nada além ou aquém. Numa operação infinita, vão tecendo a borda do corpo, do Qorpo que é Santo, buscando

---

<sup>320</sup> QORPO-SANTO citado por MARQUES. Escritos sobre um Qorpo, p.38-39.

exorcizar a morte e eternizar-se. A exuberância do leãozinho de ouro, do anel de fino ouro com uma pequena pedra de brilhantes, a cinta de prata, a lança de ferro polido, de cabo fino de prata, presentificam o gozo. Mas a fronha faltante e a barba por fazer enunciam o vazio, um corte na superfície, para o desenho da letra. Separando, mas ao mesmo tempo conjugando, a letra faz aqui o litoral, fornecendo a figuração necessária para uma articulação entre elementos heterogêneos.

Consta que Qorpo-Santo deixou instruções para que fosse construído, em sua honra, um mausoléu na cidade de Triunfo, no qual figuraria uma estátua com uma efígie no peito, com uma inscrição: “Quando o Direito não triunfa pela palavra, vence pela espada”.<sup>321</sup> A espada vem aqui para marcar a dureza desse corte que aponta para os limites da linguagem.

Em “Lituraterra”, Lacan aproxima a palavra letra, entendida como litoral, que inclui uma descontinuidade, da raiz latina *litura*, no sentido tanto de rasura quanto de cobertura. “Rasura de traço algum que seja anterior, é isso que o litoral faz terra. Litura pura é o literal. Produzi-la é reproduzir essa metade ímpar com que o sujeito subsiste. Esta é a façanha da caligrafia”.<sup>322</sup> A letra deveria ser pensada no nível da rasura, contudo de uma rasura especial, pois “rasura de nenhum traço que seja anterior”, dando origem, assim, a uma “terra” de “lituras”. Mas, ao indicar que a letra é rasura “de um traço que lhe antecede”, Lacan conjuga a tentativa de encontrar a palavra que mais se aproxime daquilo que busca se expressar – a palavra mais próxima da “coisa” – com a ausência de um traço fundador, primeiro, por meio do qual o sujeito sentir-se-ia plenamente identificado ou designado. O exercício de aproximação implicado na rasura leva, inevitavelmente, aos limites da linguagem e, por que não dizer, do próprio simbólico.<sup>323</sup>

Para Qorpo-Santo, “a melhor ortografia seria escrever como se pronuncia. Quanta utilidade em sua adoção, além de outras de alta importância – ninguém escreveria com má ortografia”.<sup>324</sup> Contudo, aquilo que se apresenta como uma proposta pragmática de mudança ortográfica, isto é, escrever “como se pronuncia” parece-nos que aponta para algo um pouco mais além:

Luz

No exemplo de ortografia

---

<sup>321</sup> QORPO-SANTO citado por AGUIAR. *Os homens precários*: inovação e convenção na dramaturgia de Qorpo-Santo, p.39.

<sup>322</sup> LACAN. *Lituraterra*, p.21.

<sup>323</sup> MANDIL. *Os efeitos da letra*, p.50.

<sup>324</sup> QORPO-SANTO. *Miscelânea quiriosa*, p.99.

Vejo luz que me – alumia!  
 Luz ao mundo – vou dando,  
 – Virtudes exercitando!<sup>325</sup>

Talvez possamos pensar aqui que Qorpo-Santo, ao empregar sua proposta de uma ortografia fonética na maioria dos textos da *Ensiqlopèdia* e em muitos poemas, estaria buscando fazer coincidir o traço que antecede a escrita com a palavra que mais se aproxima da coisa. De qualquer forma, Qorpo-Santo rasura a língua, com sua reforma, aproximando-se assim dos limites da linguagem.

#### Aplicação do ouvido

Ouvi eu de um cantinho  
 Dizer-me certo bichinho:  
 – Escreve; escreve; escreve!  
 Diz outro: já, já, já!!

Ambos calaram  
 Mas continuaram

Depois, falaram  
 E assim cantaram  
 Til; Til; Til; Til...  
 Mil; Mil; Mil; Mil...  
 – Veja o barril;  
 Que ahi vem o abril!<sup>326</sup>

Cabe, então, indagar se haveria aqui uma articulação entre o que se sustentaria em um certo retorno do verbal puro, da sonoridade como tal e do equívoco, extrínsecos ao que se chama o outro lado da linguagem – e as elaborações lacanianas acerca do conceito de *lalangue*.<sup>327</sup>

<sup>325</sup> QORPO-SANTO. *Poemas*, p.62.

<sup>326</sup> QORPO-SANTO citado por MARQUES. Escritos sobre um Qorpo, p.87-88.

<sup>327</sup> *Lalíngua* é a eficaz tradução que Haroldo de Campos (cf. n. 18-19 da revista *Correio*) inventou para o que Lacan designou como *lalangue*. Em geral, em textos lacanianos publicados no Brasil, tem-se preferido o termo *alíngua*. No entanto, como argumenta Haroldo de Campos, o prefixo “a”, em português, tem um sentido privativo que o distancia bastante do artigo feminino francês “la”, escolhido por Lacan. Nesse contexto,

O conceito de *lalangue* é desenvolvido por Lacan em *O seminário*, livro 20, e se refere fundamentalmente ao modo pelo qual o pequeno sujeito faz sua apreensão da língua, antes mesmo que a linguagem seja constituída. O conceito de linguagem passa a ser considerado como um conceito derivado, e não originário, em relação à lalíngua, que é a fala antes do seu ordenamento gramatical e lexicográfico.

Trata-se de uma noção que se opõe ao conceito de linguagem, ao menos quando esta se opõe a serviço da comunicação, o que implica a presença de um referente que, invariavelmente, relaciona-se à “realidade”. *Lalangue* busca detectar a relação do sujeito com a língua para além do plano comunicacional e mesmo fora da estrutura do diálogo. Em outras palavras, trata-se de uma noção que busca detectar a linguagem em sua função de gozo, e não subordinada à dialética do emissor e do receptor. Trata-se certamente, também, do questionamento do conceito de *palavra*, concebida, agora, não como comunicação, mas como gozo. Há gozo enquanto propriedade de um corpo vivo, ou seja, trata-se de uma definição que relaciona o gozo unicamente ao corpo vivo, corpo que fala.

A oposição entre *lalangue* e linguagem, no entanto, deve ser relativizada. Lacan dirá: “A linguagem é apenas aquilo que o discurso científico elabora para dar conta do que chamo lalíngua (*lalangue*).<sup>328</sup> A linguagem seria, para Lacan, o resultado de uma elaboração do discurso científico – sobretudo da lingüística – sobre *lalangue*: “A linguagem, sem dúvida, é feita de lalíngua. É uma elucubração de saber sobre lalíngua. Mas o inconsciente é um saber, um saber-fazer com lalíngua. E o que se sabe fazer com lalíngua ultrapassa de muito o de que podemos dar conta a título de linguagem”.<sup>329</sup>

Não se trata, portanto, *em lalangue*, de uma função comunicativa. *Lalangue* resiste ao advento da linguagem. Ou seja, ao incidir com suas leis sobre o sujeito, a linguagem ocasiona perda de gozo. Contudo, vale observar que a finalidade da *lalangue* estaria, de acordo com Lacan, do lado do gozo, gozo da apreensão das palavras.

Como vimos, se a letra tem valor de significante quando inserida no discurso, por outro lado, ela é o vazio da escrita, “receptáculo para acolher o gozo”. Essas duas vertentes lhe conferem sua condição de litoral. Essas elaborações de Lacan sobre *lalangue* e sobre a letra colocam em evidência o aspecto indissociável desses dois conceitos. Em “La troisième”, Lacan coloca a seguinte questão: “(...) não há letra sem

---

alerta-nos Haroldo de Campos, a opção por *alíngua* poderia vir a significar o oposto do que se pretende com *lalangue*.

<sup>328</sup> LACAN. *O seminário*, livro 20, p.188.

<sup>329</sup> LACAN. *O seminário*, livro 20, p.190.

*lalangue* (...) como é que *lalangue* pode se precipitar na letra? Nunca se fez nada realmente sério sobre a escritura, mas, ainda assim, valeria a pena porque há aí uma total junção.”<sup>330</sup>

Assim, conforme esse momento do ensino de Lacan, o gozo que se fixa em *Lalangue*, à época da apreensão da língua, pode ser apreendido parcialmente pela linguagem, e encontrar, aí, uma via, uma saída de elaboração pela fala. Esse modo de apreensão da língua – gozoso, jubilatório – deixa suas marcas nas experiências subjetivas dos sujeitos, podendo ser vislumbrado, como *lalangue*, tanto nas obras da arte quanto na experiência da clínica psicanalítica, ou seja, na fala e na escrita.

A singularidade da escrita de Qorpo-Santo não seria uma tentativa de captura dos ecos e dos estilhaços de *lalangue*? Parece que podemos associar as construções reformistas da língua de Qorpo-Santo, que buscam fazer coincidir som e letra, com as elaborações lacanianas sobre *lalangue*. E, talvez, possamos afirmar que a *Ensiqlopèdia* seria uma demonstração de um “saber-fazer” com lalíngua que ultrapassa os limites da linguagem, que equivale a uma exploração errante, incerta, do mundo e das relações entre os homens, e que se constitui em exercício extremamente poético para dar voz a uma origem perdida. Uma das questões que se pode tentar circunscrever é, pois, a seguinte: como a escritura elabora o saber de *lalangue* pelo qual somos afetados?

Para Lucia Castello Branco, “cada palavra tem seu ponto de enlouquecimento, seu ponto de furo, que é também ponte de fuga, ponto reduzido a um traço, a uma inscrição, a uma letra”.<sup>331</sup> Qorpo-Santo utiliza um caminho, através do escrito, reduzindo o significante à sua pura materialidade, isto é, à sua dimensão de letra, com toda a extração do sentido. É aí nesse lugar litoral que a letra demarca, que abre passagem para uma outra ordem: a ordem do indizível, do inominável, do real, que Qorpo-Santo, “ao arrastar a língua para fora de suas marcas acostumadas”, “ao tentar agarrar o mundo”, consegue apenas fazê-lo fugir. “Aí nesse litoral que a letra sulca, encontram-se o corpo do sujeito e o corpus textual”.<sup>332</sup>

Assim, pode-se dizer que o litoral do mundo que a escrita de Qorpo-Santo procura alcançar é demarcado, ele próprio, pelos limites da letra que, afinal, tangenciam o inominável, o impronunciável, a busca de uma escrita que não seria a da impostura da língua. Qorpo-Santo busca a ampliação da escrita para, em cada um de seus textos, “atingir a linguagem sem impostura”. Os textos de Qorpo-Santo convocam uma escrita

<sup>330</sup> LACAN. *La troisième*, p.33.

<sup>331</sup> CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p.27.

<sup>332</sup> CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p.51.

(ou mais propriamente, uma escritura) que o levam “a destituir-se da literatura para passar ‘para a margem da língua’”, levando-o, em última instância, a uma “travessia da língua”.<sup>333</sup>

### C. Q.

Se querem que viva o – C  
 Façam soar sempre – Ce:  
 Nunca dêem-lhe o de – Q;  
 Não roube o C ao Q.

Ou,

Querem que viva o – C?  
 Não soe jamais – Q!  
 Que ele soe sempre – C;  
 Não roube o C ao Q!<sup>334</sup>

Qorpo-Santo trapaceia o código, fazendo coincidir letra com som, buscando “pronunciar o que de voz há na letra, o que de corpo há na letra”,<sup>335</sup> o ponto de insignificância da letra:

o que não tem dimensão alguma”, como esse ponto de letra, como o ponto de *p* da palavra. Para esse ponto de furo, onde toda a significação escoa (como no “umbigo do sonho”), convergem também todas as significações possíveis (e impossíveis), todas as linhas mestras, como um ponto de fuga.<sup>336</sup>

Nessa outra margem – no campo inundado da língua – já não é da literatura que se trata, mas de uma outra modalidade da escrita: o texto. No texto Ensiqlopèdia, ao lado da narratividade, da poesia, do teatro, da crônica, da biografia e da prosa, Qorpo-Santo, sem qualquer intermediação que possa “prevenir” o leitor, interrompe a narrativa, suspende o sentido e atravessa, literalmente, o texto, promovendo o “encontro inesperado do diverso”.<sup>337</sup> Artigos, reflexões políticas, interpretações religiosas convivem, lado a lado, separados apenas por uma barra transversal, com recados,

<sup>333</sup> CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p.47.

<sup>334</sup> QORPO-SANTO. *Poemas*, p.63.

<sup>335</sup> CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p.51.

<sup>336</sup> CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p.46.

<sup>337</sup> Tomo a expressão à escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol.

bilhetes, anúncios, pedidos de empregadas domésticas, conselhos homeopáticos, receitas culinárias. Como diz Lucia Castello Branco, “nisso consiste o encontro inesperado do diverso, produzido por essa outra dimensão – o texto – a ‘mais curta distância entre dois pontos’”<sup>338</sup>. Assim, Qorpo-Santo vai ampliando espaços, abrindo novos caminhos rumo a uma escavação do real, desenhando, em sua materialidade, a grafia de sua escritura. Vale aqui lembrar o que observa Lucia Castello Branco acerca do texto de Maria Gabriela Llansol:

Mas se se pensa que essa abertura de caminhos se dá em direção ao assentamento de uma certa noção de literatura, mas, ao contrário, rumo à escavação do real e à construção do texto (despossuído de literatura), teremos forçosamente que admitir que estamos, então, navegando por outros mares.<sup>339</sup>

Se, de um lado, Qorpo-Santo, a exemplo de Llansol, Kafka e outros escritores, de alguma forma, cria uma língua menor, por outro, trata de expandir as possibilidades e de instituir uma escritura que passe ao largo da interferência da língua oficial. É nesse ponto que se pode invocar o seu veemente protesto contra os tipógrafos da época: “Ó tipógrafos! Ó revisores! / Por que e para que – mudais vós palavras e letras em meus escritos!”<sup>340</sup>. Assim, Qorpo-Santo, buscando uma ampliação da escrita, abre sua própria tipografia e passa a dedicar-se à composição para construir a *Ensiqlopèdia*. Em seu gesto escritural, Qorpo-Santo faz um percurso da grafia ou, mais precisamente, da letra que aí se desenha: do estilete à pena, da letra cursiva à letra de forma, do manuscrito à tipografia e à imprensa. Ele se instrui nas técnicas tipográficas de composição e diagramação e usa essas técnicas na construção do texto na *Ensiqlopèdia*, pois, também para ele, “só importa saber em que real se entra e se há técnica adequada para abrir caminho a outros”<sup>341</sup>. Assim, seu texto termina por apresentar essa dimensão corporal, material, da escrita, não só naquilo que diz, mas também na maneira como o faz:

**JOZÈ JOAQIM DE QAMPOS/LEÃO QORPO-  
SANTO./ENSIQLOPÈDIA/ OU/ SEIS MEZES DE HUMA  
ENFERMIDADE!/VOLUME 2/PENSAMENTOS EM 100 PAJINAS  
DE DUAS COLUNAS DE 60 LINHAS CADA HUMA,/DE 20**

<sup>338</sup> CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p.41. “O texto é a mais curta distância entre dois pontos.” – trata-se, também aqui, de uma frase de Maria Gabriela Llansol.

<sup>339</sup> CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p.40.

<sup>340</sup> QORPO-SANTO. *Miscelânea quiriosa*, p.96.

<sup>341</sup> LLANSOL citada por CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p.39-40.

**QUADRATINS CADA LINHA/REIS...5\$000./PRODUÇÕES COM  
RARAS EXCEPÇÕES, DO 1º DE SETEMBRO/DE 1862, ATÉ O 1º-  
DE JUNHO DE 1864, NA VILA/DO  
TRIUNFO./TIPOGRAFIA/QORPO-SANTO./PORTO-ALEGRE, MAIO  
2 DE 1877.**<sup>342</sup>

Creio que podemos afirmar, então, que a *Ensiqlopèdia* seria uma demonstração de um “saber-fazer” com *lalangue*, saber pelo qual somos afetados. Experimenta-se, aqui, o que Deleuze denominará “terceira possibilidade” da escrita:

aquilo que acontece quando balbucio (a gagueira) não se dirige mais às palavras pré-existentes, mas introduz, ele próprio, as palavras que ele afeta (...). Não é mais o personagem que é gago das palavras, é o escritor que se torna gago da língua: ele faz gaguejar a língua enquanto tal (...). Faz gaguejar a língua e, ao mesmo tempo, leva a linguagem a seu limite, a seu exterior, a seu silêncio.<sup>343</sup>

Se tudo principia pelo som, tudo, nessa destruição sistemática da língua canônica, dos referenciais poéticos, é devolvido ao som, fazendo gaguejar a língua e, ao mesmo tempo, levando a linguagem a seu limite, a seu exterior, a seu silêncio. Nesse intervalo, a obra se constitui em exercício extremamente poético para dar voz àquilo de onde emerge: o *silêncio*.

Essa *outridade* sem som do que permanece apenas grafado não se faz sem efeito devastador. E talvez aí o exterior da linguagem apareça: a grafia inexata do que não se pode registrar:

**JOZÈ JOAQIM DE QAMPOS/LEÃO QORPO-SANTO/  
ENSIQLOPÈDIA OU SEIS MEZES DE HUMA  
ENFERMIDADE/LIVRO NONO. ALGUNS PENÇAMENTOS/POR  
MIM ESQRITOS/NESTES ÚLTIMOS TEMPOS,  
RESTOS QE QREIO/JULGO OU PENSO/NÃO TEREM SIDO  
IMPREÇOS/EM ALGUNS DOS MEUS OITO LIVROS/JÁ  
PUBLICADOS  
QÔRPO DE HUM DISCURSO ESQRITO, QUJA QABÊÇA EU NÃO  
ENCONTRO.**

---

<sup>342</sup> QORPO-SANTO citado por AGUIAR. *Os homens precários*: inovação e convenção na dramaturgia de Qorpo-Santo, p.236.

<sup>343</sup> DELEUZE citada por CASTELLO BRANCO. Escrever a loucura, p.165.

**Dezembro 1º de 1877** <sup>344</sup>

Blanchot, em *La folie du jour*, finaliza a narrativa lançando o leitor à exterioridade do texto por vir: “Uma narrativa? Não, nada de narrativa, nunca mais”. Anuncia-se, já aí, o projeto futuro do autor: “a transição para uma linguagem em que o sujeito está excluído”. Ou, nas palavras de Blanchot:

Dizer que escuto essas palavras não seria explicar para mim a perigosa estranheza de minhas relações com elas... Elas não falam, elas não são interiores, elas são, pelo contrário, sem intimidade, estando absolutamente fora, e o que elas designam me introduz nesse exterior de qualquer palavra, aparentemente mais secreto e mais interior que a palavra do foro interior, mas aqui o exterior é vazio, o segredo é sem profundidade, o que é repetido é o vazio da repetição, isso não fala e, no entanto, sempre foi dito.<sup>345</sup>

Qorpo-Santo leva a linguagem ao seu limite, a seu exterior, e testemunha seu “confronto/adequação dos afectos e da língua” com aquilo de que nos fala Maurice Blanchot, particularmente em seu livro *La folie du jour*. Tanto para Qorpo-Santo quanto para o narrador de *La folie du jour*, trata-se de *escrever a loucura* e não *sobre a loucura*, pois, como assinala o narrador, “seu distanciamento não aparecia”, apenas sua intimidade louca.<sup>346</sup> Da mesma forma, a escrita de Qorpo-Santo escreve a loucura, testemunha sua loucura “sem testemunho”. No dizer de Foucault: “a loucura é ruptura absoluta da obra; ela constitui o momento constitutivo de uma abolição, que fundamenta o tempo e a verdade da obra; ela esboça a margem exterior desta, a linha de desabamento, o perfil contra o vazio.”<sup>347</sup> Ao escrever e publicar a *Ensiqlopèdia*, Qorpo-Santo inaugura um trabalho ou um procedimento que não mais cessará: o trabalho de enfrentamento, atravessamento, de um dobrar-se sobre si mesma da loucura, através da escrita:

Os ventos levem  
Ao mundo inteiro,  
– Versos que saem

<sup>344</sup> QORPO-SANTO citado por MARQUES. *Escritos sobre um Qorpo*, p. 18.

<sup>345</sup> BLANCHOT citado por FOUCAULT. O pensamento do exterior, p.240.

<sup>346</sup> CASTELLO BRANCO. Escrever a loucura, p.165.

<sup>347</sup> FOUCAULT. *História da loucura*, p.529.

Do meu tinteiro!

As brisas tragam  
Para o meu tinteiro,  
– Versos que correm  
No mundo inteiro!<sup>348</sup>

---

<sup>348</sup> QORPO-SANTO. *Poemas*, p.57.

## **CONCLUSÃO**

### **O QORPO-SANTO DA ESCRITA**

“Escrevi pedaços em prosa e em verso,  
que comparo ao ferro no ato de extrair-se das minas”  
*Qorpo-Santo*

O que até aqui procuramos elucidar foi a singularidade de um encontro. Parece claro que a obra de Qorpo-Santo expõe o princípio trágico que, segundo Foucault, está na origem do discurso literário da modernidade: a linguagem não é um instrumento conformado à mão do homem, mas um lugar para habitar, um espaço de que a literatura, através de suas “experiências”, revela a realidade *inobjetiva*. Com efeito, esse espaço não está cheio, particularmente, do homem e de seus projetos positivos, mas é esse espaço profundamente humano que é inocupável em sua totalidade. Trata-se de convocar o ausente na condição de ausente, de tornar real sua presença fora dele mesmo e do mundo – enfim, de presentificá-lo em sua pura realidade de linguagem. Daí ser o projeto enciclopédico de Qorpo-Santo, em vários aspectos, desconcertante, pois, embora ele declare sua pretensão de universalidade, em verdade o que ele realiza é a expressão do quanto é difícil enquadrar a realidade na linguagem. Daí sua inquietude, sua instabilidade, mas também seu poder e sua liberdade. Daí, principalmente, a sua insensatez.

Os textos de Blanchot demonstram que escrever não é mostrar, ou fazer aparecer, mas é, pelo contrário, testemunhar a inelutabilidade de uma desaparição das coisas e de si no que se escreve. Uma tal experiência implica necessariamente deslocamentos, transposições de bordas, passagem aos limiares. Abertura para a loucura, por certo, que supõe a ousadia de flutuar sobre o sentido, de acolher significados provisórios, de reinventar palavras – em suma, de habitar um espaço sem se fixar num lugar. Os escritores que se abandonam a essa aventura não estão, decididamente, em terra firme.

A escrita de Qorpo-Santo testemunha, sobretudo essa insensatez, o mal-estar da inadequação da língua. Na *Ensiqlopèdia*, com seus inúmeros verbetes, as palavras se encontram deslocadas, embaralhadas, operando rupturas, levando ao impensado de todo pensamento. Ali se depara com o não sabido, um não conhecido, uma vez que está submetido ao acaso, que depende de forças estranhas.

Não é irrelevante a busca de Qorpo-Santo pela palavra primeira, momento que precede as palavras, o vazio inicial onde tudo começa. Por força desse movimento demasiadamente intenso, entrega-se à escrita, sendo, então, “atraído por essa estranha linguagem, para um espaço onde a verdade falta, onde os limites desaparecem, onde somos entregues à exorbitância”<sup>349</sup> Acreditando dispor das palavras e desse lugar onde a fala escapa a toda divisão, e dessa fala original, puro jorro da origem, puro

---

<sup>349</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p.184.

indeterminado, que pode dar voz e fala a tudo, tudo pode dizer, Qorpo-Santo escreve. Mas parece que as palavras não conseguem atingir sua finalidade, sem que as ultrapasse, e os espaços em branco se tornam páginas, páginas brancas. Que número de sílabas seria necessário para cessar a aflição, o vazio?

As sílabas não são suficientes. É como se a linguagem tivesse sido destruída, tornando-se mudez. Num desespero laborioso, infatigável, Qorpo-Santo soube que seria preciso outra coisa, um acento, um tom, que pulsa, mas que não o possuía. Faltava ali a palavra que tudo pudesse reter ou conter. O escritor se entrega, pois, a essa exorbitância e nela se espraia na forma da *Ensiqlopèdia*, sustentando misteriosamente seu aspecto desmedido: só importa o *traço anônimo, visível, de uma ausência sem reserva*.

O que aqui, neste trabalho, é abordado é essa fala neutra, indistinta, que é o ser da fala, que toca o momento em que a linguagem não está disponível. Espaço onde as coisas e os seres não são ainda. Espaço que precede as palavras, que se encontra em seus interstícios. “Na região de origem, reina não o silêncio, mas o rumor: o rumor anterior às palavras.”<sup>350</sup>

Trata-se, pois, de um canto de vida e morte, cantado por potências imaginárias, indicando a direção de um lugar que, uma vez atingido, só poderá desaparecer. Lugar sempre por vir, no espaço infinito de uma navegação ao acaso. Trata-se de um “canto inumamo – sem dúvida um ruído natural, mas à margem da natureza, de qualquer modo estranho ao homem”.<sup>351</sup> Canto do abismo que, uma vez ouvido, encanta e seduz à ousadia, ao risco, à errância a que o navegante só pode responder *sim*.

A narrativa está ligada a essa metamorfose e o que a move é a transformação que, exercendo-se em todas as direções, por certo transforma aquele que escreve, mas não transforma menos a própria narrativa. A narrativa abriga, assim, um estranho tempo, em que o acontecimento aproxima-se e afasta-se do relato. É preciso contar uma história, mas a história não pertence mais àquele que conta, e não pertence mais à imagem reproduzida. E, dessa maneira, José Joaquim de Campos Leão perde o nome e passa a ser nomeado Qorpo-Santo. A partir dessa experiência de escrita, não temos mais um retrato, mas a imagem literária Qorpo-Santo.

Podemos considerar a narrativa da *Ensiqlopèdia* como uma espécie de memória, que testemunha, com seus interstícios, seus brancos, seus borrões, e deixa pistas, que são como as estrelas. Como estas, inacessíveis, os fios que a escrita de Qorpo-Santo vai

---

<sup>350</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p.13.

<sup>351</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p.11.

traçando permitem extrair de um objeto sem forma o desenho de uma borda. Blanchot, sobre essa questão, observa: “mas, o meio de que se serve para recordar de si mesmo é, fato estranho, o próprio elemento do esquecimento: escrever”.<sup>352</sup> Trata-se, pois, de uma experiência que, para Blanchot, só pode prosseguir sob o signo do fracasso, “movimento infinitamente arriscado que não pode ser coroado de êxito”.<sup>353</sup>

Buscando palavras vivas que substituam plenamente toda a matéria de uma palavra original, portadora de todos os traços que as imprimem na memória, Qorpo-Santo erra pelos caminhos da travessia e se empenha em reformar a língua portuguesa. Talvez possamos pensar aqui que Qorpo-Santo, ao empregar sua proposta de uma ortografia fonética na maioria dos textos da *Ensiqlopèdia* e em muitos poemas, estaria fazendo uma tentativa de captura dos ecos e dos estilhaços do rumor da língua.

De qualquer forma, Qorpo-Santo rasura a língua, com sua reforma, buscando fazer coincidir o traço que antecede a escrita, um certo retorno do verbal puro, da sonoridade como tal, com a palavra que mais se aproxima da coisa. Ao se aproximar dos limites da linguagem, os textos de Qorpo-Santo convocam uma escrita que levam-no “a destituir-se da literatura para passar “para a margem da língua”, levando-o, em última instância, a uma “travessia da língua”.<sup>354</sup>

Assim, talvez possamos afirmar que a *Ensiqlopèdia* seria uma demonstração de um “saber-fazer” com o rumor anterior às palavras, que ultrapassa os limites da linguagem, que equivale a uma exploração errante, incerta, do mundo e das relações entre os homens, e que se constitui em exercício extremamente poético para dar voz a uma origem perdida.

---

<sup>352</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p.19.

<sup>353</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p.185.

<sup>354</sup> CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p.47.

## **RÉSUMÉ**

En partant de l'*Ensiqlopèdia ou seis meses de uma enfermidade*, nous avons essayé de démontrer comment le projet encyclopédique du Qorpo-Santo réalise l'expression de la difficulté de l'encadrement de la réalité dans le langage qui, selon Foucault, est dans l'origine du discours littéraire de la modernité.

Ayant comme support théorique principal la pensée de Maurice Blanchot, nous avons développé l'idée dans laquelle le récit est lié à une métamorphose qui, en s'exerçant dans toutes les directions, transforme certainement celui qui écrit et atteint l'expérience de l'extérieur, le dehors du langage, le *neutre*, afin que l'histoire n'appartienne pas à celui qui raconte, le sujet biographique José Joaquim de Campos Leão, mais à l'image littéraire Qorpo-Santo.

Ce travail développe encore la discussion selon laquelle, en écrivant et en publiant *Ensiqlopèdia*, Qorpo-Santo inaugure une démonstration d'un *savoir-faire* avec la rumeur antérieure aux mots, qui dépasse les limites du langage: un procédé qui ne cessera plus: travail d'affrontement, de dépassement, un déploiement sur soi-même de la folie, à travers l'écrit.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Flávio Wolf de. Os homens precários; inovação e convenção na dramaturgia de Qorpo-Santo. Porto alegre: A Nação/ Instituto Estadual do Livro, 1975.
- ANDRADE, Mauro cordeiro. A experiência da escrita nas Memórias de Schreber. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002. (Dissertação de Mestrado)
- ANDRADE, Paulo de. Retira a quem escreve sua caneta: Guimarães Rosa e a subtração da escrita. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2001. (Dissertação de Mestrado)
- ARAUJO. Cínara. Tinha medo de ver, num mesmo olhar, um trem e um passarinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002. (Dissertação de Mestrado)
- ARENDT, H. Sobre a violência. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- BARTHES, Roland. As pranchas da Enciclopédia. Novos ensaios críticos. São Paulo: Cultrix, 1974.
- \_\_\_\_\_. “Da obra ao texto” e Morte do autor. In: O Rumor da língua. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.
- \_\_\_\_\_. Da ciência à Literatura. In: O rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BLANCHOT, Maurice. A parte do fogo. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- \_\_\_\_\_. De Kafka à Kafka. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- \_\_\_\_\_. O espaço literário. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- \_\_\_\_\_. O livro por vir. Lisboa: Relógio d' água, 1984.
- \_\_\_\_\_. Pena de Morte. Trad. Ana Maria de Alencar. Rio de Janeiro: 1991.
- \_\_\_\_\_. A Besta de Lascaux. Trad. Marcio V. Barbosa a partir da La bête de Lacaux. éditions Fata Morgana, 1982.
- BORGES, Jorge Luis. Obras completas de Jorge Luiz Borges, (4 volumes). Volume 1 – São Paulo: Globo, 1998.
- CALVINO, Ítalo. Palomar. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- \_\_\_\_\_. Por que ler os clássicos. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. Os absolutamente sós: Llansol - A letra - Lacan. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2000.
- \_\_\_\_\_. Escrever a Loucura. In: Para que serve a escrita? ALMEIDA, Maria Inês. São Paulo: EDUC, 1997.

- CÉSAR, Guilhermino. Estudo Crítico. In: QORPO-SANTO {José Joaquim de Campos Leão}. Teatro completo. Fixação do texto, estudo crítico e notas de Guilhermino César. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, Fundação Nacional de Arte, 1980.
- \_\_\_\_\_. Conhecimento de Qorpo-Santo. Minas Gerais; Suplemento Literário, Belo Horizonte: 14 Jul. 1973.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol.1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- \_\_\_\_\_. O que é a filosofia? São Paulo: Ed. 34, 1996.
- \_\_\_\_\_. Kafka, por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.
- DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida In: Crítica e Clínica. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- \_\_\_\_\_. “O atual e o virtual”. In: ALLIEZ, Eric. Deleuze Filosofia virtual. São Paulo: E. 34, 1996.
- \_\_\_\_\_. Imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- \_\_\_\_\_. Diferença e Repetição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- \_\_\_\_\_. Proust e os signos. 8. ed. atualizada. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense, 1987.
- \_\_\_\_\_. Lógica do sentido. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DERRIDA, Jacques. Mal de Arquivo: Uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDEROT, Denis. “Prospectus”: In: Op. cit. Encyclopédia Mirador Internacional. São Paulo – Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica do Brasil Ltda, 1992.
- DURAS, Marguerite. Escrever. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- ECO, Umberto. O antiporfírio. Sobre os espelhos e outros ensaios. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- ENCICLOPÉDIA Mirador Internacional. São Paulo – Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica do Brasil Ltda, 1992.
- FRAGA, Eudinyr. Qorpo-Santo: surrealismo ou absurdo? São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.
- FREUD, Sigmund. Recordar, Repetir, Elaborar (1914). In: O caso Schreber, artigos sobre a técnica e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1969. ESB, Vol. XII.
- \_\_\_\_\_. A dinâmica da transferência (1912) In: O caso Schreber, artigos sobre a técnica e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1969. ESB, Vol. XII.

- \_\_\_\_\_. Além do princípio do prazer (1920). In: Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago 1980, Vol. XVIII.
- FLORENTINO, Cristiano. C é de Corpo, G é de Greenaway. In. MACIEL, Maria Esther, Org. O cinema enciclopédico de Peter Greenaway. São Paulo: Unimarco Editora, 2004.
- HESSEL, Lothar. O duque do triunfo. Minas Gerais; Suplemento Literário, Belo Horizonte: 14 Jul. 1973.
- FOUCAULT, Michel. História da Loucura na Idade Clássica. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- \_\_\_\_\_. As Palavras e as Coisas, São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- \_\_\_\_\_. O Pensamento Exterior. In: Estética: Literatura e pintura, música e cinema organização e seleção de textos, Manuel Barros da Motta; Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. – 2 ed. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, Coleção Ditos & EscritosVol. III . p. 219 – 242.
- \_\_\_\_\_. A linguagem ao infinito. In: Estética: Literatura e pintura, música e cinema organização e seleção de textos, Manuel Barros da Motta; Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. – 2 ed. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, Coleção Ditos & EscritosVol. III . p. 47 – 59.
- \_\_\_\_\_. Linguagem e Literatura. In: MACHADO, Roberto, Foucault, a Filosofia e a literatura. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- \_\_\_\_\_. Prefácio à transgressão In: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Vol. III. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. Coleção Ditos & Escritos.
- \_\_\_\_\_. Outros Espaços. In: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Vol. III. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. Coleção Ditos & Escritos.p. 411 – 422.
- \_\_\_\_\_. Raymond Roussel. Trad. Maoel de Barros da Mota e Vera Lúcia Avelar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.
- HIXES, Pred. Qorpo-Santo e o segundo ser. Minas Gerais; Suplemento Literário, Belo Horizonte: 14 Jul. 1973.
- HOUAISS, Antonio e VILLAR, Mauro de Salles. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa /, Antonio Houaiss e Mauro de Salles Villar, elaborado no Instituto Antonio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

- JORGE, Marco Antonio Coutinho. Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan, v. 1: as bases conceituais. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- LACAN, Jacques. Litraterra. In: LACAN, Jacques. Outros escritos. Rio de Janeiro: Jorge ZaharEd., 2003.
- \_\_\_\_\_. La Troisième. Che Vuoi? Porto Alegre, n.zero, 1986
- \_\_\_\_\_. O Seminário, Livro 2: O Eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- \_\_\_\_\_. O seminário, Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda 1988.
- \_\_\_\_\_. O Seminário, Livro 20: Mais ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1985
- \_\_\_\_\_. O Seminário, Livro 17: O avesso da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1992
- \_\_\_\_\_. O Seminário, Livro 23: o sinthoma. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- \_\_\_\_\_. O Seminário sobre "A carta roubada" (1956). In: \_\_\_. Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 13 - 66.
- \_\_\_\_\_. O Seminário, Livro 7: A ética da psicanálise (1959-1960). Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Versão brasileira de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- \_\_\_\_\_. Joyce le symptôme II, 1979b. In: AUBERT, Jacques (org.) Joyce avec Lacan. Paris: Navarim, 1987. Ob. cit., p. 31-6. Citado por MANDIL, Ram. Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Contra Capa Livraria / Faculdade de Letras UFMG, 2003. p. 254.
- \_\_\_\_\_. Posição do Inconsciente (1964). In: Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LEVY, Tatiana Salem. A literatura como experiência do Fora. Dissertação defendida no Departamento de Letras PUC- Rio em 2002.
- LISPECTOR, Clarice. A descoberta do mundo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- \_\_\_\_\_. A paixão segundo G. H. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- LIMA VAZ, Henrique C. Antropologia Filosófica. São Paulo: Loyola, 1991.
- MACIEL, Maria Esther. A memória das coisas: ensaios sobre literatura, cinema e artes plásticas. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

- \_\_\_\_\_. (org.). Os infernos de Greenaway. In: O cinema enciclopédico de Peter Greenaway. São Paulo: Unimarco, 2004.
- \_\_\_\_\_. O cinema enciclopédico de Péter Greenaway. São Paulo: Unimarco Editora, 2004.
- MANDIL, Ram. Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Contra Capa Livraria / Faculdade de Letras UFMG, 2003.
- MARQUES, Maria Valquíria Alves. Escritos sobre um Qorpo. São Paulo: ANNABLUME, 1993.
- MARTINS, Leda Maria. O moderno teatro de Qorpo-Santo. Belo Horizonte: Editora UFMG; Ouro Preto: UFOP, 1991.
- MILLER, Jacques-Alain. Los Signos del goce. Buenos Aires: Editorial Paidós SAICF, 1998.
- \_\_\_\_\_. A invenção psicótica. In: Opção Lacaniana, n. 36, Revista Brasileira Internacional de Psicanálise. São Paulo: EBP, p. 6 a 16. Maio, 2003.
- \_\_\_\_\_. Silet: Os paradoxos da pulsão, de Freud a Lacan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2005.
- \_\_\_\_\_. Os seis paradigmas do gozo. In: Opção Lacaniana – Revista Brasileira. Internacional de Psicanálise. No. 26/27. São Paulo: 2000, p. 87-105.
- \_\_\_\_\_. O casos raros, inclassificáveis, da clínica psicanalítica – A conversação de Arcachon. São Paulo: Biblioteca Freudiana Brasileira, 1998.
- MILNER, Jean-Claude. A obra clara. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.
- MORAES, Eliane Robert. A palavra insensata. In: Cult – Revista Brasileira de Cultura. Cult 81, Ano VI, Publicação 01/-6/2004. São Paulo: Editora Bregantini, 2004.
- PÁVITCH, Miloard. Dicionário Kazar, citado por WANDELLI, WANDELLI, Raquel. Leituras do Hipertexto – Viagem ao dicionário Kazar. Florianópolis: Editora da UFSC / São Paulo: Imprensa Oficial, 2003.
- QORPO-SANTO (José Joaquim de Campos Leão). Miscelânea Quriosa. Org. Denise Espírito Santo. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- \_\_\_\_\_. Poemas. Denise Espírito Santo (org.). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.
- \_\_\_\_\_. Teatro Completo. Fixação do texto, estudo crítico e notas de Guilhermino César. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, Fundação Nacional de Arte, 1980.

- PEREC, Georges. - W ou a Memória da Infância. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- PLATÃO. Fedro. Lisboa: Edições 70, 1997.
- REALE, Giovanni. ANTISERI, Dario. História da Filosofia. V. I, II, III. São Paulo: Paulus, 1990.
- ROUDINESCO, Elisabeth, PLON, Michel. Dicionário de Psicanálise. Tradução Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- SELIGMANN-SILVA. A literatura do trauma, Revista Eletrônica “Z”, nº4, ano III, Programa Avançado de Cultura Contemporânea – UFRJ, 2001.
- VERNANT, Jean-Pierre. Mito e tragédia na Grécia antiga I e II. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- VILELA, Yolanda. Pascal Quignard e Lalangue. In: Almanaque de Psicanálise e Saúde Mental. V. 1, n.1, Belo Horizonte: Instituto de Psicanálise e Saúde mental de Minas Gerais, 2005.
- WANDELLI, Raquel. Leituras do Hipertexto – Viagem ao dicionário Kazar. Florianópolis: Editora da UFSC / São Paulo: Imprensa Oficial, 2003.

Sites visitados:

Castilho, Antônio Feliciano de.

Disponível em: < <http://pt.wikipedia.org> > acesso em: 20/01/2008. Ver também em SARAIWA, Antônio José Lopes. História da Literatura Portuguesa. Porto, 1955.

MACIEL, Maria Esther.

Disponível em: < <http://www.letras.ufmg.br/esthermaciel/larsolsen.html> > acesso em 12/09/2005

POMBO, Olga. O projecto enciclopedista.

Disponível em: <<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/encyclopedia/cap1p1/palavra.htm>> acesso em: 12/07/2005.

SELIGMANN – SILVA, Márcio. A literatura do trauma.

Disponível em: <<http://www.lemos.com.br/cult/cult23/dossie1.htm>> Acesso em: 06/11/2005.